Die Quartettmusik.

Von

J. Schucht.

Das Streichquartett und seine Form. Die Classiker, Romantiker und die Werke der Neuzeit.

Der großartige Geistesaufschwung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, in der unsere vorzüglichsten Denker und Dichter ihre bedeutendsten Meisterwerke geschaffen, erzeugte auch in der Tonkunst ein klassisches Zeitalter, in welchem die edelsten und schönsten Werke producirt wurden, die wir noch heute wegen ihres Ideengehaltes und der wundervollen Harmonie zwischen Form und Inhalt verehren und bewundern. Wahrhaft Epoche machend für die Musik wurde dieses Zeitalter dadurch, daß mehrere geniale Tondichter erschienen, welche ganz neue Tongebilde in viel größeren und weit ausgeführteren als den bisher gebräuchlichen Formen schufen. Vorzüglich waren es die Sonate, das Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Octett, die Ouverture und Symphonie, welche durch Haydn, Mozart und Beethoven eine ganz andere Gestalt erhielten.

Schon im sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert hatten die Tondichter 2 Violinen, 1 Viola und Baß bei Orchestermusiken und Singspielen verwendet; hierbei fanden sie sich oft genöthigt, von dem Streichquartett die wichtigsten melodischen und harmonischen Tongebilde ausführen zu lassen, weil sie nur hierdurch am vollkommensten executirt wurden. Dies führte sie bald auf die Idee, selbstständige Musikstücke dafür zu componiren, welche sich zuerst nur auf eine kleine Taktzahl beschränkten, die aber im Verlauf der Zeit immer mehr vergrößert wurde. Aus einem Präludium, Hauptthema und Schlußsatze bestanden fast alle Tonwerke der damaligen Zeit. Im siebenzehnten Jahrhundert fügte man zu dem ersten Thema noch ein zweites hinzu, worauf dann der Schlußsatz folgte. Sehr bald genügte aber auch diese Form nicht mehr für alle Musikwerke; es wurden demnach Tongebilde geschaffen, die aus zwei Sätzen mit verschiedenen Tempos bestanden, und beide bildeten für sich bestehende Musikstücke, die durch eine höhere Geistesverwandtschaft mit einander verbunden waren. Als Joseph Haydn als Tondichter aufzutreten vermochte, fand er sich bewogen, eine

schönere Mannigfaltigkeit mit einer höheren Einheit dadurch zu erzielen, daß er eine Trias von Tongebilden schuf. Seine ersten Sonaten, Quartetten und Symphonien bestanden aus einem ernst gehaltenen Allegro, gewöhnlich $^4/_4$-Takt; hierauf folgte ein Adagio oder Andante, und sodann ein leichtes scherzhaftes Allegro als Schlußsatz. Sämmtliche drei Sätze bildeten für sich bestehende selbstständige Musikstücke, waren aber durch die Wahl der Tonarten und durch den Geistesgehalt mit einander verwandt. Der erste Satz ertönte in der Tonika C-dur, der zweite auf der Dominante G-dur und der dritte wieder in der Tonika. Bei Tongebilden aus Moll erschien der erste auf der Tonika, der zweite aber nur selten auf der Dominante, sondern häufiger auf der Mediante, und der dritte wieder auf der Tonika, aber als Durtonart; z. B. erster Satz in C-moll, zweiter Satz in Es-dur, dritter Satz C-moll, gebräuchlicher C-dur. An dieser Form hatten die Tondichter Gelegenheit, ernste und majestätische Gedanken im ersten Allegro zu bringen, das Andanto oder Adagio sprach die sanfteren Gefühle des liebenden Herzens aus, und das Finale erging sich in feuriger Lust oder in scherzhaften Spielen und fröhlichen Neckereien. Nur ein Lebenselement fehlte hierbei noch, man vermißte den allbeliebten deutschen Tanz, den Walzer oder die Menuet. Haydn war der erste Tondichter, der die Menuet zwischen das Adagio und Finale als dritten Satz seinen Werken einreihte. Seine späteren Sonaten, Quartetten und Symphonien enthalten fast alle — mit wenigen Ausnahmen — vier selbstständige, für sich bestehende Sätze. Die Quartetten und Symphonien erhielten vorzugsweise durch Haydn ihre Formerweiterung, aber auch zugleich ihre höhere Kunstvollendung. Ja man kann mit vollem Recht sagen, daß diese beiden großartigen Kunstgattungen nur von diesem armen Bauernsohne geschaffen wurden, denn die Werke seiner Vorgänger kann man nicht einmal als Miniaturbilder mit den seinigen vergleichen, weil sie in ganz anderer, wesentlich verschiedener Form auftraten.

Daß Haydn eine große Anzahl Werke für das Streichquartett componirte, geschah deshalb, weil der Tondichter durch diese Instrumente den größten Ideenreichthum, die schönsten Melodien und ergreifendsten Harmonien und die wunderbarsten Toncombinationen mit den complicirtesten contrapunktischen Gestalten zur Darstellung zu bringen vermag. Dies konnte aber auch nur in der Quartettform verwirklicht werden, wie sie uns Haydn durch seine Werke gegeben hat; denn die früheren Kunstformen waren hierzu nicht geeignet. Erwägt man nun noch, daß in den reichsten Palästen wie in den bescheidensten Bürgerwohnungen ein solches Streichquartett zusammentreten kann, um in ruhiger Musestunde diese Werke zu Gehör zu bringen, so wird es uns erklärlich, daß diese Kunstgattung den allgemeinsten Beifall erhielt und überall Nachahmer fand. Künstler und gebildete Dilettanten erfreuten sich gleichmäßig an der Aufführung dieser Quartetten und erhielten durch sie stets die edelsten Hochgenüsse. In der That sind es auch wahrhaft begeisterungsreiche und weihevolle Stunden, die wir in kleinen vertraulichen Gesellschaftszirkeln bei dem Anhören dieser Tonwerke durchleben.

Die Wahl der Instrumente war fast immer 2 Violinen, 1 Viola und Violoncello. Ebenso wurde auch die Form in vier Sätzen bis auf die Neuzeit —

785.7
Sch7a

mit wenigen Modificationen — beibehalten. Die gebräuchliche Modulationsform für die vier Sätze war: 1. Satz Tonika C-dur, 2. Satz Dominante G-dur, 3. Satz Tonika oder Mediante E-moll, 4. Satz Tonika. Nicht selten wurde auch folgende Modulationsordnung eingeführt: 1. Satz Allegro auf der Tonika C-dur, 2. Satz Adagio Es-dur oder E-moll, 3. Satz Menuet in G-dur, Finale C-dur. Diese Modulationsordnung wurde von allen Componisten der damaligen Zeit, sowie von ihren Nachfolgern und den Tondichtern der Neuzeit beibehalten und nur selten eine Abweichung eingeführt, weil diese Anordnung der Tonarten durch die Natur der Tonverhältnisse begründet ist. Nur muß ich bemerken, daß nicht jedesmal C-dur als Grundtonart zur Tonika gewählt wurde, sondern auch die anderen Tonarten.

Für die Molltonarten stellte sich folgendes Schema fest: 1. Satz Allegro in A-moll, 2. Satz Andante C-dur, 3. Satz Menuet (später zum Scherzo umgestaltet) E-dur, 4. Satz Finale in A-moll oder A-dur. Jedoch wurde auch dieses Schema nicht stereotyp beibehalten, sondern erlitt mancherlei Modificationen, z. B. 1. Satz A-moll, 2. Satz F-dur, 3. Satz A-dur, 4. Satz A-moll. Oder: 1. Satz A-moll, 2. Satz E-dur oder E-moll, 3. Satz C-dur, 4. Satz A-moll mit dem Schlußsatze in A-dur. Auch noch andere Tonordnungen wurden eingeführt; ich will sie hier nicht anführen, sondern verweise die Leser an die Tonwerke, denn nur davon erhalten sie die beste Veranschaulichung von den verschiedenen Anordnungen der Tonarten.

Auch für die Modulationsordnung jedes einzelnen Satzes stellte sich ein Schema fest, das ebenso noch heute mit wenigen Abweichungen befolgt wird, weil es durch die Natur der Tonverhältnisse und Tonordnung geboten wird. Ja man kann sagen, die Gesetze der Logik haben diese Modulationsordnung so genau bestimmt, daß sie nicht ohne Nachtheil verletzt werden dürfen. Sie sind durch das logische Denken der Phantasie so naturgemäß gebildet, wie die Regeln der Rhetorik und Grammatik. Es muß allen gebildeten Kunstfreunden und Künstlern erwünscht sein, wenn ich die Schemata für die einzelnen Sätze hier darlege, weil das klare Verständniß der Tonwerke hierdurch besser erreicht wird.

Der erste Satz beginnt oft mit einer kleinen Einleitung, welche auf das erste Hauptthema führt, das sich stets auf der gewählten Grundtonart — der Tonika — entfaltet und in einen modulatorischen Ueberleitungssatz geht, welcher sehr oft nach der Dominante oder Mediante führt, worauf dann ein zweites Gesangsthema erscheint, dem ein kleiner Schlußsatz folgt. Hiermit ist der erste Theil des ersten Satzes zum Abschluß gebracht. Der zweite Theil ergeht sich in zahlreichen Durchführungen der Motive beider Themata, oft werden auch damit neue Gedanken verknüpft. In dem Modulationswechsel findet die größte Mannigfaltigkeit statt, in die entferntesten Tonarten wird modulirt und darin die Motive thematisch durchgeführt; die kunstvollsten contrapunktischen Combinationen werden hier zur Anwendung gebracht. Daher ist der zweite Theil auch die schwierigste Partie, an der so viele Componisten scheitern. Denn nur der Tondichter von genialer Geisteskraft und gründlichem Studium wird hier sein wahres Feld finden und die reizendsten Tonblumen in wunderbarer Form der

17 My 22 Hutchins
Rudolf Damaschke
1902
p 25754

Arabeskenverschlingung geben können; während der weniger Begabtere uns nur zusammengerechnete Toncombinationen vorführt, die weder Poesie, noch psychologischen Charakter zur Darstellung bringen. Für die Modulation und thematische Durchführung ist hier der weiteste Spielraum gegeben, ohne gesetzliche Beschränkung. Nur die Gesetze der Aesthetik und das Schönheitsgefühl entscheiden, was zulässig oder unzulässig ist. Nach der Beendigung aller thematischen Bearbeitungen modulirt der zweite Theil wieder zurück auf die Tonika — der Haupttonart des Quartetts — und hierauf beginnt der dritte Theil des ersten Satzes, welcher das erste Thema oft ganz getreu wiederholt, zuweilen auch einige Veränderungen einführt und sodann durch einen Modulationssatz auf das zweite Thema leitet, dieses aber auch auf der Tonika mit wenigen Modificationen wiederholt, worauf dann der Schlußsatz in der Grundtonart erfolgt. Die Zwischensätze und Ueberleitungssätze des dritten Theils moduliren in die Unterdominante — Unterquinte vom Grundton — und berühren auch noch andere Tonarten, jedoch ist hier die Haupttonart vorherrschend. Ich gebe hier in kurzer Bezeichnung das Schema für die Dur- und Molltonart des ersten Satzes. Es ist von Haydn in seinen Quartetten und Symphonien gegründet und wird noch von den Tondichtern der Neuzeit befolgt, weil man es als ein Naturgesetz betrachtet.

Einleitung, erstes Thema, C-dur, Tonika, { Ueberleitungssatz in das zweite Thema, kurzer G-dur Modulationssatz leitet auf die Dominante zum

{ Schlußsatz. Durchführung der Motive und Themata, Zurückleitungssatz auf das erste Thema. C-dur
Abschluß auf G. Freie Modulation in allen Tonarten, Modulation nach der Tonika. }

{ Ueberleitungssatz auf das zweite Thema, Schlußsatz.
F-dur C-dur.
Modulation in die Unterdominante und Rückkehr zur Tonika. }

Für die Molltonart ergibt sich folgende Ordnung:

{ Einleitung, erstes Thema, Ueberleitungssatz in das zweite Thema, kurzer Schlußsatz.
Tonika, Modulationssatz nach der Mediante zum Abschluß.
A-moll, — — C-dur nach E-dur. }

{ Durchführung der Motive und Themata, Zurückleitungssatz auf das erste Thema.
Freie Modulation durch alle Tonarten, Modulation nach der Tonika A-moll. }

{ Ueberleitungssatz auf das zweite Thema, Uebergang zum Schluß.
Modulation in die Unterdominante, zurück zur Tonika, Modulation zur Moll- oder Dur-Tonika.
D-moll, A-moll oder A-dur. }

Das Adagio oder Andante hat selten solche complicirte Formen, wie der erste und letzte Satz. Ein einfaches liedartiges Thema beginnt auf der Tonika und modulirt durch einen Ueberleitungssatz auf die Dominante oder Mediante, hierauf führt ein kleiner Modulationssatz wieder zurück zur Tonika, worauf das

erste Thema wieder erscheint, dem sodann ein Schlußsatz folgt; mitunter wird auch wohl noch einmal an das zweite Thema erinnert oder ein neues hinzugefügt, und dann erst der Schlußsatz gebracht, der aber fast immer sehr kurz ist.

{Erstes Thema, Ueberleitungssatz zum zweiten Thema, Rückführungssatz zum ersten.
Tonika. Modulation {nach der Dominante, oder Mediante,} Zurückleitung nach der Tonika,
{Erinnerung an das zweite Thema, oder ein neuer Gedanke, welcher zum Schluß führt.
Modulation in die Unterdominante, Rückführung — — — zur Tonika.}

Der dritte Satz, als Menuet bei Haydn und Mozart, hat selten mehr als drei kleine Theile, die gewöhnlich 16 oder 24 und mitunter auch wohl 32 Takte enthalten. Die ersten beiden Theile ertönen auf der Tonika, und der dritte, als Trio benannt, erscheint auf der Unterdominante. Die ersten Theile enthalten lebhafte und bewegliche Melodien, worauf dann das Trio eine schöne, ruhig gehaltene Cantilene bringt.

Beethoven hat aber zum dritten Satze nicht die alte Menuet mit ihrem langsamen Tempo gewählt, sondern ein lebhaftes Scherzo, das zwar auch oft nur aus drei oder vier Theilen besteht, welche aber so lang ausgesponnen sind, daß sie nicht selten mehr als hundert Takte zählen. Hier bringt er nun wieder die complicirtesten Formen des Contrapunktes und schaltet darüber mit einer Gewandtheit und Herrschaft, die ewig bewunderungswürdig bleibt. Der vierte Satz hat fast ganz dieselbe thematische und modulatorische Form wie der erste Satz.

Daß nun diese Formen sehr zahlreicher Modificationen und Variationen fähig sind, wird Jederman erklärlich finden; denn es können in thematischer und modulatorischer Hinsicht die mannigfaltigsten Abweichungen stattfinden, wenn nur der Grundtypus beibehalten wird, und dies ist auch seit Haydns Zeit bis zur Gegenwart vollbracht worden.

Ueber diese Formen haben sich vielfache Streitigkeiten entsponnen, sowohl unter den Künstlern, wie unter den Kunstgelehrten. Die eine Partei, die Stürmer und Dränger der Neuzeit und Zukunft, wollte sie ganz aus der Zukunftsmusik verbannen, weil sie durch die Tondichter der Vergangenheit zu oft gebraucht und daher veraltet seien. Unsere Gedanken und Ideen der Neuzeit, bemerkten sie, könnten nicht in den alten abgelebten und oft verbrauchten Formen zur angemessenen Darstellung gelangen; ein neuer Geist und neuer Ideengehalt schaffe sich auch neue, ihm adäquate Formen. Die orthodoxen Classiker erwiderten hierauf: Diese Formen, welche der geschichtliche Entwickelungsgang der Kunst im Verlauf der Zeit hervorgebracht hat, sind gleich den Naturgesetzen zu achten und zu befolgen; sie dürfen eben so wenig verletzt oder zerstört werden, wie die Regeln und Gesetze der Logik und Grammatik. Der Tondichter kann, ohne Verletzung dieser Kunstformen, dennoch ganz neue Gedanken erzeugen und sie in diesen festbestimmten Formen zur Darstellung bringen; denn wie die Denker und Dichter niemals die Logik und Grammatik negiren, sondern ihren Inhalt in und nach diesen gesetzlichen Formen gestalten und darstellen, so sollen und müssen es auch die Tondichter können.

In beiden Aussprüchen dieser Parteien liegt Wahrheit, zum Irrthum werden sie nur, wenn beide Ansichten ganz schroff und radical durchgefochten und in ihrer starren Einseitigkeit behauptet werden. Es wird hierbei oft von diesen Formen geredet, als seien es Kleider oder Gefäße, in die der Inhalt hineingepaßt oder hineingegossen werde. Mit Vermittelungsversuchen kann man diese unrichtigen Ansichten in ihren extremen Aussprüchen nicht widerlegen, sondern man muß das wahre Verhältniß zwischen Form und Inhalt der Tonwerke ausführlich darlegen und an den großen Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart aufzeigen; dies ist die beste Widerlegung jener einseitigen Ansichten und gewährt auch zugleich einen tieferen Einblick in den Geist und das Wesen der Tondichtungen. Im Verlauf meiner ferneren Darstellung werde ich dies befolgen, indem ich die Wandlungen anzeige, aber auch darlege, wie in dem Wechsel und Wandel stets ein beharrender Geist herrscht. Die Schüler und jungen Anfänger in der Composition müssen stets das festgesetzte Formenschema vor Augen haben und ihre Ideen danach ordnen und in die bestimmten Gestalten bringen; sonst gerathen sie leicht in eine Formlosigkeit, ihre Werke werden unklar, unverständlich, und sind oft ganz zusammenhanglose Combinationen, denn es fehlt ihnen die organische Einheit. Aber nur der Meister kann und darf die Form zerbrechen mit weiser Hand zur rechten Zeit. — Jedoch auch bei diesem wahren Ausspruche muß man bedenken, daß die Formen der Tondichtungen gar keine Aehnlichkeit mit den Metallformen besitzen, daß sie überhaupt in der Wirklichkeit gar kein Vorbild haben, sondern nur ein Erzeugniß des denkend-schaffenden Geistes sind. Man darf daher solche Analogien nicht aufsuchen und noch weniger Vergleiche damit machen. In der Musik ist der Inhalt zugleich Form und die Form der Inhalt selbst; denn man kann gar keine Theilung und Scheidung zwischen beiden Verhältnissen vornehmen. Ein schlechter und unklarer Inhalt manifestirt sich auch stets in einer schlechten Form; beides ist unzertrennlich.

Aber dennoch gibt es gewisse Normen in thematischer und modulatorischer Hinsicht, nach denen sich der Ideengehalt richtet; es sind die oben angegebenen Formenschemata. Verlangen nun die orthodoxen Classiker, daß diese stereotyp beibehalten und so gebraucht werden sollen, wie es Haydn und Mozart that, daß die Perioden und Ueberleitungssätze ganz so geordnet und in der Gestalt gebracht werden sollen, wie es in den Werken jener Meister geschieht, so ist dies eine pedantische Lächerlichkeit; denn jeder Componist, der diese Formen so gewissenhaft bis auf die Taktzahl nacheonstruirt, wird nur mittelmäßige und oft unvollkommene Producte schaffen. Treten dagegen einige Fanatiker unter den Zukunftsmusikern auf und verlangen, der Tondichter der Neuzeit solle sich an gar keine althergebrachten Formen binden und sich nur seinen Ideen überlassen, seinem Inhalt die gemäßen Formen schaffen; polemisiren sie auch dabei noch gegen den alten Schlendrian der Zopfzeit, wo Alles regelrecht steif geordnet werden mußte, wo Periode und Ueberleitungssatz wieder in eine Periode führte, und wo ganz sicherlich gewiß auf C-dur die Dominante G-dur folgte; ich sage, wenn sie dies Alles lächerlich zu machen suchen und ganz beseitigen wollen und dem Tondichter zumuthen, er solle das erste Thema des Quartetts in C-dur und die Canti-

lene als zweites Thema in Des-dur oder Es-moll bringen, um etwas ganz Neues, Ungeahntes zu geben; wenn sie diese Forderungen wirklich aufstellen, wie es schon oft in ihren Blättern und Broschüren geschehen ist, so reden sie gedankenlos nach blinden Einfällen, ganz ohne logische Folgerichtigkeit. Und wenn Componisten so regellos herumschwärmen und sich viele Seiten lang nur in modulatorischen Ueberleitungssätzen bewegen, und dabei die ganze chromatische Scala hinsichtlich der Modulation durchlaufen und selten auch nur eine einzige wohlorganisirte Periode bringen, so ist dies ein bedauerungsvoller Irrwahn, in dem sie befangen sind; und ihre Klagen vom Nichtverstehen oder Mißverstehen sind ganz absurd und kindisch. Ein Chaos von Tonwellen ohne rhythmische Gliederung, ohne wohlgeordnete Sätze, Perioden und Modulationsgruppen wird stets ein ungenießbares Product bleiben; es gleicht jenem Chaos der Natur, das sein würde, wenn die Materie nicht zu Weltkörpern systematisch geordnet wäre, sondern das ganze Universum in Dunstform erfüllte. In solchen wilden Tonströmen herrscht noch weniger Logik, als in den Stürmen des Meeres. — Ich betrachte jetzt den psychologischen Charakter der Quartette und werde mit Haydn's Werken beginnen und der Zeitfolge nach bis zu den Producten der Neuzeit fortschreiten. Hierbei will ich auch zugleich zeigen, wie die Wandelung des psychologischen Ideenganges auch eine Wandelung in der Gestaltung der Formen hervorbrachte und Inhalt und Form in organischer Gestalt sich wechselseitig erzeugten.

Ich habe schon in zahlreichen Abhandlungen nachgewiesen, wie sich der Geistescharakter der Nation jederzeit auch in der Musik und Poesie manifestirte; schon in den Artikeln über „die Symphonie" im dritten Bande dieses Werkes und in „Geist und Charakter in der Tonkunst", 2. Heft des 4. Bandes, gab ich hierüber skizzenhafte Andeutungen. In dieser Abhandlung will ich das dort Gesagte ergänzen. Wer meine schriftstellerische Thätigkeit auf musikalischem Gebiet verfolgt hat, weiß, daß ich diesen Gegenstand schon seit zehn Jahren in vielen Zeitschriften bearbeite und hierin „Gesinnungstreu" geblieben bin. Die Classicität der Werke von Haydn und Mozart habe ich schon im Jahre 1848, fast noch als Knabe, gegen jene Partei vertheidigt, die damals schon die Werke Spohr's und Mendelssohn's zum überwundenen Standpunkte zählte, weil in ihnen (wie sie in der Neuen Zeitschrift für Musik schrieben) nicht die Volksgesinnungen der Gegenwart ausgesprochen seien, sondern nur alte, subjective, aristokratische Empfindungen. Wem dies unglaublich erscheint, der nehme den Band der Neuen Zeitschrift für Musik vom Jahre 1848 zur Hand. Jetzt hat diese Partei ihre Ansicht hierüber modificirt und zollt auch den Classikern die gebührende Anerkennung. Ich will nun hier zugleich darlegen, wodurch sich vorzugsweise die classischen Werke der Neuzeit von denen der Vergangenheit unterscheiden. Denn nur hierdurch wird eine bessere Würdigung beider Kunstrichtungen möglich; daß ich dieses aber nur auf die Quartettmusik beschränken muß, liegt in der Begrenzung meiner Aufgabe.

In fast allen früheren Abhandlungen habe ich einen Factor bei der Productivität der Tondichter nicht beachtet oder doch nur beiläufig erwähnt. Nämlich den Einfluß des Charakters, des Temperaments, überhaupt die Einwirkung

der Individualität auf die schöpferische Thätigkeit der Tondichter und somit auch auf ihre Werke. Ich habe nur immer dargelegt wie die Geistesstimmung der ganzen Nation zu ihrer Zeit sich in den Tondichtungen zum Ausdruck brachte. Hierüber haben mehrere Personen zweifelhafte Bemerkungen gemacht, weil sie und viele Kunstgelehrte den Geistescharakter der Werke nur als einen Ausfluß des individuellen Temperaments betrachten. Sie sagen, der Melancholiker schreibt fast lauter Tonstücke in Moll, um durch sie seine Melancholie auszusprechen. Der Sanguiniker bringt uns heitere und lebenslustige Melodien, weil er die Welt nur im rosigen Lichte erblickt. Ich will diese Raisonnements hier nicht ausführlich citiren und nur noch bemerken, daß sie aus einer gänzlichen Unkenntniß der Productivität der Tondichter entstanden sind und auch beweisen, daß die Vertreter dieser Ansicht weder Psychologie noch Philosophie studirt haben.

Jeder Tondichter kann nur dann componiren und wahrhaft große Tonwerke schaffen, wenn er in Begeisterung versetzt ist. Diese Begeisterung ist eine höhere Seelenstimmung, in der jeder Mensch über sein Temperament, über seine persönlichen Verhältnisse, ja ich möchte sagen, über seine ganze Individualität erhoben wird. In dieser Geistessituation verschwindet sein persönliches Leid und seine Lust, er denkt nicht an seine Schmerzen und vergißt seine ganzen individuellen Beziehungen. Er gleicht fast der Sonambule und jenen in Extase versetzten Menschen, die ihrer wirklichen Lage enthoben sind und in einem ganz eigenthümlichen Geistesstadium neue und ungeahnte Erscheinungen haben, dabei Verhältnisse und Dinge erschauen, die sie beim gewöhnlichen Lebenszustande nicht erblicken. In dieser höheren Begeisterung der Tondichter ertönen ihnen Melodien und Harmonien, die sie dann auf dem Papiere fixiren. So kann der Mensch melancholisch und tief betrübt sein über harte Schicksalsschläge und dabei doch heitere Tonweisen schaffen; ebenso findet das umgekehrte Verhältniß statt. Hieraus geht schon hervor, daß das Temperament und die individuelle Seelenstimmung wenig und sehr oft gar keinen Einfluß auf den höhergebildeten Tondichter ausüben. Es ist von Göthe bekannt, daß er viele seiner individuellen Erlebnisse durch Dichtungen objectivirte und sich dadurch von seinen Seelenschmerzen befreite. Es würde sich leicht zeigen lassen, daß die so entstandenen Dichtungen nicht zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken gehören. Aber abgesehen davon, ist es hinreichend bekannt, daß er seine Erlebnisse erst dann in Dichtungen aussprach, wenn er sie ganz durchlebt hatte, ihnen entzogen war, und sich nun wieder idealistisch in die durchlebten Situationen hineinversetzte. Und hierüber spricht sich auch Schiller sehr wahr aus, daß der Dichter nicht in der Situation des Leidens, nicht im Moment des Schmerzes, diese Seelenstimmungen als ein Kunstwerk zu gestalten vermöge, sondern erst dann, wenn er sie durchlebt und hinter sich habe und sie nun durch die denkende Thätigkeit der Phantasie reproducire. Aber wie viele Dichter schildern Geistesstimmungen mit größter bewunderungswürdiger Naturwahrheit, die sie nie selbst erlebt haben! Hat Shakespeare alle Seelenstimmungen seiner dramatischen Personen selbst erlebt? Unmöglich! nur seine denkende Phantasie erzeugte sie. Hier verschwin-

det also jedes Temperament und jede individuelle Herzensregung des Dichters, sondern er stellt Menschen dar, die nach ihrer Geistessituation und ihren Verhältnissen leben, denken und handeln. Ueberhaupt sind die Temperamentsverschiedenheiten, die individuellen Herzensregungen und alle Gemüthswandlungen nur bei ungebildeten Personen so vorherrschend, daß sie wesentlichen Einfluß im Leben und Denken hervorbringen. Nur der Naturmensch wird von seinen Leidenschaften und Gemüthsbewegungen beherrscht und in seinem Leben und Denken bestimmt, nicht aber der höher gebildete Geist. Denn alle höhere Geistesbildung lehrt den Menschen seine Affecte zu beherrschen und zu bekämpfen. Hierüber habe ich mich schon im dritten Bande dieses Werkes in der Abhandlung über Idealismus und Materialismus ausgesprochen und erörtere deshalb dieses Thema nicht weiter. Nur bemerke ich noch, daß Haydn eine kummervolle und sorgenreiche Jugend durchlebte und auch in seiner Ehe unglücklich wurde, (seine Gattin verbrannte oft seine Manuscripte) und dennoch spricht sich in seinen Tondichtungen jene heitere Geistesstimmung, jene Zufriedenheit am wonnevollen Dasein aus, wie sie die damalige Menschheit beseelte. Und ein Tondichter der Neuzeit, L. Spohr, hat die sorgenfreieste Jugend durchlebt, wurde als Mann ein hochgeehrter, reicher Künstler und ein glücklicher Gatte, und doch ertönen uns aus der größten Zahl seiner Werke nur elegische Tonweisen entgegen, obgleich er im Leben weder melancholisch noch traurig gestimmt ist. Ein Beweis, daß die edlen Dichter und Künstler von höheren Ideen inspirirt werden, als von individuellen Temperamentswandlungen. Nur der Geistescharakter der Zeit, der die edelsten und besten Denker, Dichter und Künstler beseelt und belebt, begeistert sie zu ihren Werken und gelangt durch sie zur objectiven Erscheinung.

Wenn man nun hiergegen erwidert, daß dieser Geistescharakter der Zeit doch nur von den Individuen erzeugt werde, daß er ohne sie gar nicht existire und nicht zur Erscheinung komme, daß er nur von den Individualitäten und ihren Temperamenten bestimmt werde; so muß ich hierauf sagen, jene Gedanken und Ideen, welche unsere Denker und Dichter zum Schaffen und Handeln begeistern, haben nichts mit der gemeinen Individualität und ihren Gemüthsbewegungen gemein. Diese empirischen Zufälligkeiten verschwinden dabei und nur die Gedanken und Ideen, welche die Weltgeschichte zum Vorwärtsschreiten bewegen, sind es ganz allein, wovon die Dichter, Denker und Künstler beseelt und begeistert werden und die sie in ihren Werken zur Erscheinung bringen. Und nach dieser Kunst- und Weltansicht müssen auch ihre Werke beurtheilt und gewürdigt werden.

Betrachten wir nun das Zeitalter, in dem Haydn erschien und seine Werke
732 erzeugte. 1832 in einem kleinen Dorfe geboren, aber frühzeitig nach Wien gelangt, fiel seine Jünglingszeit in jene Periode als das geistige Leben in fast allen europäischen Ländern einen höheren Aufschwung nahm und in Deutschland ein wahrhaft classisches Zeitalter der Poesie und Musik hervorbrachte. Er war ein sehr lernbegieriger und strebsamer Jüngling, der die größten Entbehrungen duldete, um sich nur in Kunst und Wissenschaft vervollkommnen zu kön-

nen. Auch in Oesterreich war damals das Morgenroth einer schöneren Zeit erschienen; Maria Theresia und Joseph II. hatten überall geistige Bildung, Humanität und Toleranz befördert, und es blühten eine große Zahl edler Geister empor, welche den Ideengang der Weltgeschichte weiter führten, indem sie in Kunst und Wissenschaft große Meisterwerke producirten. Diese gehobene Geistesstimmung erzeugte in allen Gemüthern Heiterkeit und zufriedenes Behagen am schönen Dasein dieser Erdenwelt. Hatten auch die Menschen mancherlei irdische Leiden und Sorgen zu ertragen — wie Haydn und viele seiner Kunstgenossen — so lebten sie doch in harmonischer Zufriedenheit, denn sie hatten sich ja durch ihre Gedanken und Ideen ein geistiges Paradies gegründet. Sie lebten mehr in ihrer schönen Ideenwelt als in der Wirklichkeit und machten die Erfahrung, daß der Mensch nur in Kunst und Wissenschaft ein edleres Dasein auf dieser Erde durchlebt. Dieses höhere Ideenleben verklärte ihr Gemüth und veredelte ihren ganzen Charakter und so wurden sie zum Herold ihres Zeitbewußtseins und sprachen die Ideen und Gedanken ihrer Zeit in ihren Werken aus. Diese beseeligende Geistesstimmung begeisterte unseren Joseph Haydn zur Productivität, und demzufolge componirte er am Morgen herrliche Quartettsätze, unbekümmert darum, daß er nicht wußte, womit er gegen Mittag die Bedürfnisse seines Magens stillen sollte, und wo er Wohnung finden könne, wenn die Miethszeit vorüber war. Und hatte er nun wirklich ein Opus glücklich vollendet, so wollte es kein Verleger gratis drucken, an das Honorar zahlen dachte man gar nicht. Ach das waren gar trübselige Zeiten für den armen frommen Haydn, und doch verzagte er nicht und schuf immer neue Werke und blieb dabei so bescheiden wie ein gutes Kind. Wenn in späterer Zeit der größte jubelnde Beifall über die Vortrefflichkeit und Schönheit seiner Werke ausbrach, da sagte er, mit einer Handbewegung gen Himmel zeigend, es kommt Alles von oben; hiermit wollte er andeuten, daß nur der göttliche Geist ihn zu seinen Werken begeistere. — Wenn die Tondichter sich in der gewöhnlichen Alltagsstimmung, gleich anderen Menschen befinden, so verwundern sie sich oft darüber, wie es möglich ist, daß sie solch vortrefflich schöne Ideen erzeugen können, wenn sie in Begeisterung versetzt sind. Daher entstand früher die Ansicht, daß sie vom absoluten Gottesgeiste zu ihren Werken inspirirt würden. Hierdurch wird es erklärlich, wenn Haydn sagte: es kommt Alles von oben; denn auch er glaubte, der sterbliche Mensch sei nur das Organ, wodurch sich der allmächtige Geist der Welt offenbare. — Mit der Lehre des Materialismus harmonirt diese Ansicht freilich nicht; nach ihr ist die Begeisterung der Denker und Dichter nur eine erhöhte Potenz des chemischen Processes, hervorgebracht durch eine gute Verdauung und Blutbildung. Sie bedenken aber dabei nicht, daß die größten Denker und Dichter oft sehr wenig oder doch ganz Unbedeutendes zu verdauen und zu assimiliren hatten. Und ich verweise auch in dieser Hinsicht noch einmal auf meine Abhandlung „Idealismus und Materialismus" im dritten Bande dieses Werkes.

Die schönsten Werke schuf Haydn in jener Periode als die deutschen Dichter in allen Gauen Deutschlands ihre Lieder anstimmten. So arm wie sie oft

waren und so unbedeutend ihre Stellung im Staats- und Gesellschaftsleben auch sein mochte, so waren sie doch heiter und froh. Sie dankten Gott und priesen sich glücklich, daß sie vor allen anderen Sterblichen bevorzugt wären, weil ihnen die höchstbeglückende Gabe des Gesangs verliehen sei. Sie betrachteten nicht (wie einige halbunvernünftige Dichter der Neuzeit) die Dichterbegabung als einen Kainsstempel, als Brandmal und Unglück für den Menschen, sondern sie schätzten sie unendlich hoch, als die edelste Gottesgabe, die dem sterblichen Erdensohne verliehen werden könne. In diesem Glauben schufen sie mit heiliger Begeisterung ihre Meisterwerke und mit ihnen ein classisches Zeitalter für Poesie und Musik.

Hören wir nun die herrlichen Haydn'schen Quartette; was für eine Geistesstimmung ertönt uns aus ihnen entgegen! Stets die harmonische Zufriedenheit des Geistes mit sich selbst, die innerliche Heiterkeit über die Existenz seines Wesens und das freudige Wohlbehagen am Dasein dieser Welt. Sie ist ja so wunderbar schön, diese im Horentanz kreisende Erde mit ihren wohlduftenden Blumen und dem rosigen Sonnenschein. Aber die edelsten Hochgenüsse gewährt uns das Leben in der Ideenwelt hier unten in grünenden Fluren und schattigen Wäldern. Es sind zwei Freundinnen und zwei Freunde, die in Haydn's Quartetten sich im Rosengarten der Liebe ergehen und im beseligenden Ideenaustausch ein schönes Wechselleben führen. Ach wie glücklich könnten doch die Menschen leben, wenn sie Freundschaft und Liebe pflegen und sich nicht gegenseitig in Haß und Zwietracht bekämpfen und verfolgen. Das Leben sei nur lauter Liebe und Freundschaft, so wird das Paradies auf Erden gegründet, was uns Christus von Nazareth verkündet und für das er gelebt und gelitten hat. Ja, auch Haydn besaß ein solches Herz voller Menschenliebe, das niemals aufhört zu lieben, mag es sich auch unzähligemal getäuscht haben. Diese innigste heilige Liebe zur gesammten Menschheit, welche nur die edelsten Geister auf Erden beseelt, sprach er in seinen wunderbaren Tongebilden aus, wie es der Dichter durch Worte nicht vermag. Dieser heitere Frohsinn mit seiner freundlichen Jugend des Geistes, erinnert uns an jene alten Göttersagen, die den seeligen Göttern ewige Heiterkeit und nie alternde Jugend des Geistes als wesentliche Eigenschaft ihres Lebens beilegten. Bei Haydn sind es aber die Kinder der Erde, die in ihrer beseeligenden Geistesjugend sich den fröhlichen Unterhaltungen an Spielen und Scherzen überlassen, dabei aber niemals aus der Sphäre des höheren Gedanken- und Ideenlebens herausschreiten, sondern stets die Wirklichkeit mit den Ideen der Poesie veredeln und verschönern. — Wohl greift auch der Schmerz in dieses Menschenleben und reißt oft mit unerbitterlicher Strenge das heiß geliebteste Wesen von unserer Seite, so daß sich das Herz in bittere Klagen ergießt und unzählige Thränen ausweint, welche in den elegischen Melodien des Adagios austönen und sanft verhallen im leisen Seufzer der Wehmuth. Da ertönen die Glocken des Doms, fromme Gesänge erschallen zum Himmel empor und wie die heiligen Töne in Schwingungen des Aethers fortziehen und dem Ohr der Menschen verhallen, so entschwinden die Schmerzen und Klagen der kranken Brust und himmlischer Friede und duldende Ergebung be-

seelen den Geist zu neuem Leben und Wirken. So ist es stets der Sieg des göttlichen Gedankens, der den irdischen Schmerz bekämpft und die Dissonanzen des Weltlebens zur beseligenden Harmonie des Daseins auflöst. Der Geist verzweifelt hier niemals an sich und an der Welt, auch im größten Schmerze nicht, denn ihn belebt ja die zuversichtliche Ueberzeugung, daß eine göttliche Weltregierung dem schwergeprüften Dulder nach langer Leidenszeit die Palme des Friedens und die Heilung seiner Schmerzenswunden verleihen werde. Und wenn wir durch Tod und Grab vom Liebsten auch geschieden werden, so leuchtet die Hoffnung des Wiedersehns auf schöneren Sternen uns Trost und Friede in die Schmerzensnacht des Kummers und Grams hinein. Diese erhebende Hoffnung des Wiedersehns verleiht Genesung und so ergeht sich das duldende Menschenherz in neuen Ahnungen von Glück und Seligkeit, welche im dritten Satze durch heitere Tonweisen zur Darstellung gelangen und im wohlabgemessenen langsamen Tempo der Menuet gehalten sind. So erheitert sich der Mensch aufs Neue, ein Wonnegefühl des Daseins durchzieht die Brust und in erneueter Lebenskraft strömt der vierte Satz dahin, denn der Geist ist die besiegende Macht aller Todesqualen. Dies war der Glaube zu Haydn's Zeit, welcher zum selbsteignen Erlebniß wurde und niemals die Menschen in trostlose Verzweiflung versinken lies. Daher die Harmonie zwischen Subject und Welt, welche zwar momentan in Dissonanz versetzt werden kann, worauf aber die Konsonanz um so harmonisch befriedigender erscheint und im heiteren Duraccord der Ruhe und des Friedens endet. Denn wie im Weltall sämmtliche Disharmonien ihre harmonische Lösung finden, so im Menschenleben und in der Tonkunst. Dies ist das absolute Gesetz des Universums. —

Wenn etwa ein ganz kalter Verstandesmensch, der die Tonwerke nur als Rechenexempel betrachtet, nach meiner psychologischen Schilderung spöttisch fragte: ob man den wirklich das Alles aus der Musik heraushören kann, was ich vorhin gesagt habe; so muß ich dagegen folgende Erwiderung niederschreiben.

Wer das ganze geistige und gesellige Leben des vorigen Jahrhunderts speciell durchstudirt hat, weiß, daß die oben geschilderten Seelenstimmungen vorzugsweise zu Haydn's Zeit dominirten und Dichter und Künstler zu ihren Werken begeisterten. Und wenn er dann mit empfänglichem Herzen für Musik Haydn's Quartetten hört, so wird er gewiß mir beistimmen, daß die von mir gezeichneten Geistessituationen der Hauptinhalt und das Grundthema seiner Werke sind. Daß hierin aber auch noch ganz andere Seelenstimmungen zum Ausdruck kommen, versteht sich durch sich selbst. Wollte man sie alle annähernd schildern, so müßte man über jedes Quartett einen besonderen Artikel schreiben und dazu ist hier der Raum nicht gestattet. Von Haydn kann man auch sagen, er kannte die Sehnsucht nicht, sondern fühlte sich glücklich und befriedigt im Diesseits. Dies manifestirt sich in allen seinen Tonwerken. Ich geh jetzt zu seinem nächsten Geistesverwandten und Zeitgenossen W. A. Mozart über und betrachte dessen Quartetten. — Brachten uns Haydn's Quartette deutsches Geistesleben mit deutscher Gemüthlichkeit zur Darstellung, so gab uns hiergegen Mozart die Stimmen der europäischen Völker und wurde Kosmopolit.

Bei dieser Aussage muß man aber stets an das höhere Ideenleben der Völker denken und nicht an die engen particularistischen Sonderstimmungen der Individualitäten. Es war der freie und kühne Geistesaufschwung, der zwar immer noch in den gesetzlichen Schranken der Aesthetik blieb und niemals gegen das wonnevolle Dasein der Wirklichkeit grollte, aber dennoch die geheimnißvolle Ahnung einer anderen Welt und eines schöneren Lebens in sich trug. Diese Geistesstimmung bewegte damals die höheren Denker und Dichter und prägte sich in ihren Werken aus. In der Tonkunst wurde Mozart der Hauptrepräsentant dieser Seelenstimmung. Er, als geborner Deutscher, durchreiste Italien, Frankreich und England; sein zartes Sensorium, das von jeder Geistessituation erregt wurde, durchlebte alle Seelenstimmungen der Nationen und brachte sie in Tongebilden zum Ausdruck. Durch seine Werke ertönte eine ganz neue Tonweise hindurch; eine leise Ahnung von einem Ideale durchzieht diese Tongestalten und verklärt sich in Sehnsucht zu sanfter Wehmuth, denn es ist in der Wirklichkeit nicht vorhanden. Wohl ist sie wunderschön diese Erde mit ihren reizenden Paradiesgärten voller Blumen und Früchte, die mit duftenden Wohlgeruch uns in Himmelsseligkeit einwiegen. Und ach! das höchste irdische Erdenglück, im Arm der Liebe zu ruhen, nach des Lebens Stürmen und Fahrten, läßt alles Leid vergessen und verschwinden, denn wahrhaft glücklich ist der Mensch, wenn treu geliebt er durch das Leben wandelt. Aber durch alle diese höchste Erdenglückseligkeit, durch diese irdische Lust mit ihren jubelnden Freuden und Liebeswonnen ertönt stets in leiser Wehmuth das Thema: „unser wahres Leben ist nicht auf Erden, sondern im Himmel."

Heilige Schauer und geheimnißvolle Ahnungen durchziehen die Brust im sanften Es-dur Adagio des Mozart'schen Quartetts. Die hellaufjauchzende Lebensfreude des ersten Satzes ist verstummt, denn der Mensch verweilt jetzt im heiligen Hain der Gottheit und sendet ein frommes Gebet zu ihr empor. Waldesrauschen durchweht die Gedanken der Ahnung und Sehnsucht nach einer höheren Geisteswelt; und wie die Tonwellen im blauen Himmelsäther zitternd verhallen, so möchte die Seele hinschwinden ins Jenseit einer nur geahnten, aber nie gekannten Region des höheren Geisterlebens. Aber noch ist das duldende Menschenharz nicht gebrochen, noch ist die Trennungsstunde nicht erschienen, die uns dem Erdenthal enthebt; drum laßt uns heiter und fröhlich sein, laßt uns schaffen und wirken, so lang es Tag ist, denn es kommt die Zeit der Ruhe nach des Lebens Mühe und Qual; so ertönt es aus der Menuet entgegen, in der das Leben sich wieder zur Freude und zum Tanz gestaltet und in heiteren Rhythmen dahin eilt, wie die Sterne im Sphärentanze des Weltalls. Auch der vierte Satz ergeht sich in Tändeln und Scherzen, im Spielen mit Küssen und Herzen. Die Mahnung des Todes, die mitunter leise anklingt, wird stets durch liebliche heitere Melodien hinweggeküßt; denn schön lebt sichs hier oben im rosigen Lichte, wo heilige Liebe dem Menschen die höchsten Paradieseswonnen verleiht und in süß schwelgender Himmelsseligkeit die Geister für die Ewigkeit verbindet. —

Diese geschilderten und noch vielfach andere Geistessituationen ertönen uns

aus Mozart's Quartetten entgegen; sie sind das Haupt- und Grundthema seiner Musik. Dies wird mir gewiß jeder bestätigen, der den Geistescharakter jener Zeit und ihre Tonwerke genau kennen gelernt hat. Aber stets setze ich voraus, daß er ein gefühlsweiches Herz, ein leicht erregbares und empfängliches Sensorium und die höhere vielumfassende Geistesbildung besitzt, um meine Schilderung mit dem Charakter der Tonwerke identisch zu finden. Denn daß sie nicht so aus freier Phantasie hingeschrieben, sondern nur das Resultat vieljähriger Studien jener Werke ist, die ich unzähligemal gehört und in Partitur studirt habe, dies wird der Kunstverständige leicht ersehen und der weniger Bewanderte muß es mir auf mein Wort glauben. — Ziehen wir jetzt eine kleine Parallele zwischen Haydn's und Mozart's Werken. In Haydn's Quartetten ertönt noch die ungetrübte Subjectivität in voller Heiterkeit und Lebensfrische; der Schmerz ist nur ein vorübergehendes Moment, gleich den Wolken, die an der lebenspendenden Sonne vorüberziehn. Das volle Behagen und die heitere Zufriedenheit am diesseitigen Leben mit seinen Freuden und Scherzen, ist das Hauptthema und die Grundstimmung seiner Tongebilde. Die romantische Sehnsucht nach schöneren Erdenzonen, nach einem unbekannten Ideal, ist in Haydn's Musik noch nicht vorhanden. Es ist die volle Selbstgenügsamkeit am Dasein und im Leben dieser Erdenwelt, die uns aus seinen Tonweisen entgegentönt.

Eine kleine Modification dieser Seelenstimmung erscheint uns aber schon in Mozart's Werken, obgleich beide Tondichter Zeitgenossen waren; nur war Haydn der Frühergeborne und begann auch seine Künstlerlaufbahn früher als der später geborene Mozart. Zwar sind auch in Mozart's Quartetten die Durtonarten der ungetrübten Fröhlichkeit so vorherrschend, wie in den Haydn'schen, und auch durch sie zieht sich dasselbe Grundthema der heiteren Behaglichkeit am wonnevollen Erdenleben; aber es erscheint doch auch sehr oft eine geheimnißvolle Mahnung an Tod und Grab, und ein schauerliches Geisterreich ertönt nicht selten in die fröhlichen Lebensweisen hinein. Dann überkömmt den Menschen eine Ahnung und ein wehmuthsvolles Sehnen durchzieht die Brust; ein Sehnen nach einem ungekannten Ideal und nach einem oft gesuchten aber nie gekannten Lande spricht sich in elegischen Tonweisen aus, die aber durch die Melodien der irdischen Fröhlichkeit übertönt und aus der lebenslustigen Menschenbrust verdrängt werden.

Durch diese Geistesstimmung erklärt sich auch die Wahl der Tonarten und Accorde in den Werken beider Meister. Mozart modulirt schon öfterer nach den Molltonarten und schreibt auch ganze Werke in Moll, während Haydn sie nur vorübergehend berührt. Jedoch gebraucht auch Mozart die Molltonarten und dissonirenden Accorde nicht so häufig, wie die Tondichter der späteren Zeit. Aber auch ihr Satz- und Periodenbau mit ihren modulatorischen Ueberleitungsgruppen erklärt sich aus ihrem Geistescharakter. Das gesellige Leben der damaligen Zeit bewegte sich stets in wohlabgemessenen Formen des Anstandes und der Sitte, die wirklich mit systematischer Regelmäßigkeit streng befolgt wurden. Alle heiteren Vergnügungen des Spiels und Tanzes ergingen sich nur in diesen abgezirkelten Schranken der Convenienz. Seid fröhlich und lustig, aber Alles in

frommer Sitte und Ehrbarkeit, war der Wahlspruch jener Menschen, die stets nur den langsamen Walzer, die bedächtig einherschreitende Menuet und noch andere Tänze in demselben gemäßigten Tempo tanzten. Alle Freuden der Lebenslust, alle Jubelklänge des froh erregten Herzens sprachen sich immer nur im Moderato wohlabgemessener Rhythmen aus und ergingen sich niemals in wildstürmender Bachantenlust. Niemals tobten sich die Menschen in leidenschaftlichen Orgien aus (wenigstens nicht der hochachtbare deutsche Bürger- und Bauernstand), denn die ungezügelte Weltlust mußte von Anstand und Sitte beherrscht werden. Aber auch alle Seelenschmerzen mit der höchsten Verzweiflung konnten und durften sich nicht in der Unbegrenztheit des Schmerzenausbruchs verlieren, denn das Ertragen und Dulden der Erdenschicksale mit frommer Ergebung in die göttliche Fügung der gerechten Weltregierung war ein Hauptdogma der damaligen Religionsansicht. Der Krater wildstürmender Leidenschaften, wie sie später bei den Staatsumwälzungen zum Durchbruch kamen, war noch nicht vorhanden, oder wenigstens noch nicht so tief im innersten aufgewühlt, daß er sich in solch furchtbaren Tonstürmen, gleich dem Donner des Weltmeeres ergießen konnte. Ueberall in Freude und Lust, wie in Leid und Schmerz war der selbstbeherrschende Geist, die ordnende und regulirende Macht, welche stets die Affecte in den Schranken des Anstandes erhielt, die niemals überschritten und hierdurch für die Tonkunst zu Gesetzen der Aesthetik wurden. Bedenkt man diese Geistessituationen mit ihrem Gefühlsleben sehr genau und verfolgt man ihre Manifestationen im Leben, in der Kunst und Literatur, so wird es uns einleuchtend, daß sie sich nur in solch schönen abgegrenzten plastischen Tonformen zum Ausdruck bringen konnten.

Betrachten wir die Sätze, Perioden, Ueberleitungsgruppen mit ihren Accord- und Modulationswechseln in Haydn's und Mozart's Quartetten, so erblicken wir überall eine symetrische Abzirkelung dieser Formen, wie sie in den Werken der späteren Tondichter nicht wieder erscheint; es sei denn bei denjenigen, die sie eklektisch nachahmen, nicht aber bei den originellen schöpferischen Geistern. Die einfachen Sätze vereinigen sich zu einfachen Perioden, ohne Anhängsel oder Zwischensätze und überschreiten selten die sechzehntaktige Anzahl. Die erste Periode führt in den modulatorischen Ueberleitungssatz, der in ein zweites Gesangsthema leitet, worauf sodann ein kleiner Schlußsatz erfolgt. Aber alle diese Perioden, Sätze und Ueberleitungsgruppen geben eine solch durchsichtig klare Anordnung, eine Plastik des Ebenmaßes und eine übersichtliche Verständlichkeit, daß selbst die Laien alle Abgruppirungen dieser Tonformen wahrnehmen. Wir ersehen also hieraus, daß das in ästhetischen Gesetzen sich äußernde Gefühlsleben jener Zeit, auch ganz die ihm angemessenen Formen schuf, in denen es sich austönte. Die abgemessene Wohlanständigkeit aller Gefühlsäußerungen, die stets sich regelnden Lust- und Schmerzensergießungen ertönten auch nur in solch abgezirkelten Satz- und Periodenformen. Und da das Gefühlsleben nicht in unbegrenzten Regionen herumschweifte, sich niemals in maßlosen, ungefesselten Leidenschaften erging, sondern stets von der denkenden Selbstbeherrschung in den Formen der ästhetischen Schicklichkeit gehalten wurde,

so erzeugten diese Seelenstimmungen in ihrer Aeußerung auch eben so maßvoll gehaltene Tongestalten, die niemals alle Tonarten und Accorde durchmodulirten, sondern stets nur nach nächstverwandten Tonarten mit modulatorischer Ueberleitung führten. Hier giebt es keine extremen Uebersprünge aus der jubelnden Lust der Freude in den Wahnsinn des Schmerzes, also auch keine schroffen Ueberstürzungen von G-dur nach Es-moll, E-dur und F-moll; sondern alle Geistesstimmungen mit ihren Gefühlen und Empfindungen entstehen und vergehen in organisch wachsender Gestalt und ergießen sich ebenso organisch in die Perioden- und Modulationsgruppen. So sind also Inhalt und Form identisch, denn der Geistesgehalt hat sich seine nur ihm angemessenen und eigenthümlich angehörenden Formen erzeugt, in denen er sich objectivirend zur Erscheinung kam. —

Neben Haydn und Mozart haben zwar auch noch viele Tondichter Quartetten geschaffen, aber sie waren nicht von Epoche machender Bedeutung und sind deshalb auch vergessen worden. Pleyel's Quartetten haben noch die größte Verbreitung erhalten und wurden auch lange Zeit gespielt, aber auch sie enthalten nicht das Lebenselement, das uns aus den Werken obengenannter Meister entgegen tönt. Es sind gut gearbeitete Compositionen, aber es fehlt ihnen die hohe Genialität des Geistes, wie sie den Hauptrepräsentanten des klassischen Zeitalters, Haydn und Mozart, zu eigen war. Ich bespreche daher die Compositionen dieser Männer nicht, denn sie gehören nur der Musikgeschichte an, sondern schreite jetzt zu den Tondichtern der nächstfolgenden Zeit, die durch ihre Epoche machenden Werke eine ganz neue, von der eben geschilderten, wesentlich verschiedene Periode der Tonkunst erzeugten. —

Der nächstfolgende Tondichter von Aufsehen erregender Bedeutung war Beethoven. Sein Bildungsgang und die Erzeugung seiner ersten Werke fiel in die Blüthenzeit des Haydn'-Mozart'schen Zeitalters; daher tragen nicht nur seine Quartetten aus dieser Periode die Geistesstimmung jener Zeit, sondern auch seine anderen Jugendarbeiten. Sie sind oft den Werken jener Meister so ähnlich an Inhalt und Form, daß man sie — mit seinen späteren verglichen — für nicht Beethovenisch hielt; denn vielen wollte es unmöglich dünken, daß ein Tondichter in seinen späteren Werken einen solch heterogenen Charakter zur Darstellung bringen könne, der sich von dem Geistesleben der ersten Zeit so wesentlich unterscheide. Die tiefer Blickenden deuten dies Verhältniß anders; sie sagen, in der Anfangsperiode war er Nachahmer und Eklektiker jener Meister, doch später arbeitete er sich zur Selbstständigkeit empor und producirte nur seinen, ihm eigenthümlichen Ideengehalt in neuen und erweiterten Formen.

Zum Theil ist dies wohl richtig, denn jeder junge Componist wählt sich die Werke eines Meisters zum Muster, nach denen er seine ersten Versuche bildet, aber als absolut wahr, darf man es nicht behaupten; denn es fragt sich nicht nur, wie der Tondichter darauf kömmt, wesentlich verschiedene Formen, als die seiner Vorgänger zu schaffen, sondern auch, wie und wodurch diese ganz neue, von der vorangegangenen wesentlich verschiedene Geistesstimmung entstanden sei, die in den Tondichtungen der neueren Zeit zum Ausdruck

gelangt. Und diese Frage wird um so wichtiger, wenn wir bemerken, daß in einem einzigen Geiste sich dieser totale Bruch mit der Vergangenheit vollzieht und durch ihn ein ganz anderer Ideengehalt zur Darstellung gebracht wird. Dies kann auch nicht ein bloßes Resultat der individuellen Stimmung und ihrer Umwandlung sein, sondern eine ganz andere Geistesmacht muß diese Evolution in den Individuen bewirken. Diese höhere begeisternde Macht, welche die Denker und Dichter zu ihren Werken begeistert, ist der Ideengang der Weltgeschichte, der sich in und durch die höherbegabten Menschengeister vollbringt. Ich habe es schon oft gesagt, daß dieser weltgeschichtliche Ideenproceß einen neuen Geistesgehalt durch die productiven Geister in das Leben einführt, wodurch ihre Werke sich von denen der früheren Meister wesentlich unterscheiden. Ich habe schon in vielen Abhandlungen, unter anderen auch in der über Geist und Charakter in der Tonkunst im 3. Hefte dieses Bandes S. 146 nachgewiesen: wie die große Evolution des geistigen Lebens am Schlusse des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts auch auf die Tondichter eingewirkt und neue Seelenstimmungen erzeugt hat. Dasselbe that ich auch in der Abhandlung im dritten Bande, „die Symphonie und ihre Form." Ich legte dar, wie die donnergewaltige Revolution mit den Kriegsstürmen in ihrem Gefolge auch in Beethoven's Symphonien und Spontini's Opern ihren kriegerischen Ausdruck in Tongebilden erlangte, und wie die großartigen Forschungen und Resultate der Wissenschaften mit den neu entdeckten Werken der Poesie aus Indien, Persien und Arabien alle Dichter elektrisirten und zu neuen originellen Schöpfungen begeisterten. Deshalb verweise ich die Leser auf jene Abhandlungen und schildere diese Geistesevolution hier nicht weiter, sondern bespreche jetzt den Geistesgehalt der Beethoven'schen Quartetten.

In der ersten Periode seines Schaffens freuete er sich mit Haydn und Mozart an der Ideenwelt und lebte in vergnügter Zufriedenheit über das herrliche schöne Dasein dieser Erdenwelt. Seine Tondichtungen besingen das harmlose Glück guter Menschen, welche in Liebe und Glaube ein frommes Leben führen, Gott loben und preisen und sanft dahin scheiden, wenn der Tod sie ins höhere Geisterreich führt.

Aber diese harmlosen Erdenfreuden werden von dem ernst mahnenden Geiste des neuen Jahrhunderts verdrängt und vergessen. Ein höheres Geisterreich soll sich der Mensch auf dieser Erde gründen, heilige Gerechtigkeit und mildthätige Menschenliebe soll auch dem Aermsten in der kleinsten Hütte zu Theil werden. Und dieser ernst mahnende Geist der neuen Zeit treibt die Menschheit zu rastloser Thätigkeit, zu nie ruhendem Streben, zum Hoffen und Fürchten; der Geist erfüllt die Brust mit Sehnsucht nach höheren Idealen und treibt wie der Cherub die Menschen mit dem flammenden Schwerte aus dem Paradiese der Freude hinaus in die weite Welt, ins wilde sturmbewegte Leben zu rastloser Arbeit und nie ruhender Thätigkeit. — So sah Beethoven die alte Welt zerschellen, das gemüthliche Dasein verschwinden und mit ihr verschwanden auch seine Lebensfreuden mit ihren heiteren Spielen und Scherzen im rosigen Sonnenschein beglückender Liebe.

So rafft er sich auf und segelt hinaus in die weite unbegrenzte Ferne und schifft auf dem wildbrausenden Ocean dahin, wo donnernde Stürme und Mövengeschrei im furchtbaren Chorus erschallen und der Mensch in bebender Furcht zum Herrscher der Welten um Rettung fleht. — Land! erschallt es; grünendes Land mit süßduftenden Blumen erblicken die schwergeprüften Menschenkinder; herrliche Früchte laden zum Genusse der Freude ein und buntgefiederte Vögel umflattern singend die Schaar der Fremdlinge. Dankend zum Himmel emporblickend, sinken sie auf die Knie und unter Myrthen und Cypressen ertönt ihr Loblied zum ewigen Geiste des Weltalls. Vogelgesang und Menschengebet, Wogenrauschen und Lüftegesäusel bilden vereint im Naturgesang die Musik auf den Inseln des Weltmeeres.

Dies ist der Inhalt Beethoven'scher Musik aus der zweiten Periode seiner schöpferischen Thätigkeit. Daß auch noch andere Geistessituationen mit mehr oder weniger Gedankenverwandtschaft darin ertönen, kann jeder aus seinen Werken selbst vernehmen. In seinen herrlichen Quartetten ist er ein Segler der Lüfte nach neuen unbekannten Regionen, wo heilig beseligende Liebe dem schmerzerfüllten Geist erquickenden Trost und himmlischen Frieden zu gewähren vermag. Ja auch ihn verzehrte die Sehnsucht nach jener höheren Geistesliebe, die nur den edelsten Menschen zu eigen ist. Auch er hatte das innige Glück jener beseligenden Liebe geahnt und gehofft; — aber bittere, kummervolle Täuschung trieb ihn aus seinen Hoffnungen hinaus in die Welt des Suchens und Strebens, um irgendwo jene heilige Liebe des Herzens zu finden, von der er genesen könne zu neuem Leben der Erde. —

Fast alle musikalischen Schriftsteller haben den unglücklichen Liebesverhältnissen Beethoven's einen wesentlichen Einfluß auf seine Productivität beigemessen und behauptet, sie hätten jene Seelenstimmung erzeugt, die sich in seinen Werken durch so wunderbar schöne Melodien und Harmonien kundgibt. Auch ich will dies nicht ganz ableugnen, aber dennoch darf man hierbei nicht so weit gehen und den individuellen Regungen des Herzens mit den Selbsterlebnissen Alles zuschreiben, was in dem Geiste jenes Tondichters lebte und wirkte. Und ich erinnere hier noch einmal daran, daß der schöpferische Geist in seiner höheren begeisternden Seelenstimmung über seine individuelle Lage weit emporgehoben wird, daß er all seinen Kummer und Gram, alle Schmerzen seines getäuschten Herzens, aber auch sein höchstes individuelles Glück vergißt und in einer idealeren Region lebt, deren Gedanken und Ideen ihn zum Schaffen begeistern und sich dann in seinen Werken aussprechen. Wer dies Gesagte etwa bezweifeln will, der kann es leicht im geringeren Grade an sich selbst erleben, wenn er sich durch Gedichte oder Musikwerke zu einer höheren Seelenstimmung begeistert.

Wohl ist es das schmerzlich traurigste Geschick im Menschenleben, wenn die innigste heiligste Liebe edler Herzen durch gemein denkende und niederig handelnde Menschen zerstört wird. Der unendlich qualvolle Kummer und Gram, der hierdurch die edelsten und besten Menschen am tiefsten erfaßt und sie in die Arme des Todes führt, dieser zehrende Seelenschmerz unglücklicher Liebe wirkt auf den Dichtergeist viel mächtiger und zerstörender ein als auf die anderen

Menschen, weil nur er aus vollster Herzenstiefe und mit allen seinen Geistesneigungen das heißgeliebte Wesen mit der innigsten Liebe umfaßt und es nie und nimmer zu lassen vermag, und wenn die Welt in ein ewiges Chaos der Nacht versänke.

Aber dennoch ist die Begeisterung der höheren Ideenregion viel mächtiger wirkend als alle Körperschmerzen und individuellen Seelenleiden; sie hebt den Dichter und Denker in eine Geistessphäre und in eine Aetherregion empor, in der er der körperlichen Schwere entbunden und somit auch ihren Schmerzen enthoben wird. In dieser Region des Geistes verbleibt eben nur das höhere Geistesleben der irdischen Liebe; und dieses Ideenhafte, dieses Geistige in der Menschenliebe ist es, was sich in den Kunstwerken zum Ausdruck und zur schönen Erscheinung in der Darstellung bringt.

Von diesem psychologischen Standpunkte betrachtet, hat auch die Liebe Einfluß auf die Künstler und Kunstproducte; aber nicht als individuelle sinnliche Neigung, sondern als höhere Geistesliebe; und diese ideenhafte Geistesliebe gelangt auch in Beethoven's Quartetten zum tief ergreifendsten Ausdruck und verzaubert uns in noch nie empfundene Seelenstimmungen, von denen der blos rechnende und kalte Verstandeskopf gar keine Ahnung und keinen Begriff hat. Wer also diese Geistesstimmungen mitempfindend durchleben will, der muß nicht nur ein empfängliches Herz dafür haben, sondern auch eine höhere Geistesbildung besitzen, die nur dadurch erworben wird, wenn der Mensch durch wissenschaftliche und künstlerische Studien auf eine höhere Stufe des Ideenlebens gehoben und somit die harmonische Ausbildung seiner Seelenthätigkeiten begründet wird.

Die zahlreichen Versuche, alle Geistessituationen der Tonwerke durch Worte zu schildern, können und müssen stets deshalb so dürftig ausfallen, weil es ja eben nur das Geistige in allen Gefühlen und Empfindungen ist, was die Tondichtungen zur Darstellung bringen. Also nicht die individuellen Neigungen mit ihren Antipathien und Sympathien, wodurch sich die Menschen von einander scheiden und sondern und sich unverständlich werden, sondern das Geisteselement der Seelenstimmungen schildern die Tongebilde, wie es Worte niemals zu sagen vermögen; und diese Geistessprache aller Gefühle, Empfindungen und Gedanken, wie sie durch die Tonwerke zum Ausdruck kommen, ergreift alle gebildeten Menschen und erregt sie zum Mitgefühl, denn die Geistessprache der Tonkunst wird unter allen Nationen der Erde verstanden. —

Nach den geschilderten Geistessituationen der Beethoven'schen Quartetten wird es schon Jedermann einleuchtend geworden sein, daß sie sich nicht in den Formen der Tongebilde einer früheren Zeit austönen konnten. Dieses rastlose Sehnen und Suchen nach neuen Idealen erweiterte die früheren einfachen Perioden zu langen complicirten Gestaltungen, die oft mehr den modulatorischen Ueberführungssätzen gleichen als den ruhigen Perioden mit verweilender Gesangscantilene. Die ruhig beharrende und behagliche Freude am Dasein zu Haydn's und Mozart's Zeit hatte nicht jenes rastlos strebende Lebenselement in sich, das immer weiter in die Ferne eilt, sondern das ruhige Verweilen am Hiersein, das innige

Vergnügen unter diesem blauen Himmel, wo zufriedene Menschen ein edles Ideenleben führen; dieses Begnügen am Guten, das so nahe liegt, sprach sich auch in ruhigen Rhythmen, in verweilenden Cantilenen aus, und bildete oft die Ueberleitungssätze mehr zu abgeschlossenen Gesangsmelodien, als zu wirklich weiterstrebenden Modulationsgruppen. Aber Beethoven's nie ruhender noch rastender Geist, der alle Länder der Erde durchreist und nirgends landen und weilen kann, der alle Himmelsgegenden durchwandeln und auf allen Sternenbahnen das Weltall durchreisen möchte, dieser gewaltige Geist ergießt sich auch stets in immer rastlos weiterstrebenden Tongruppen mit immer neuen Accorden und weiterführenden Modulationssätzen. Daher sind bei ihm nicht selten die Perioden wahrhaft weiterstrebende Modulationsgruppen, die selten einmal ruhig in einer Tonart verweilen, sondern stets in die Ferne schweifen und alle möglichen Accorde und Harmoniefolgen durcheilen.

Hieraus ersehen wir nun recht klar, wie sich der Inhalt die Form erschuf und seinem Charakter gemäß bildete. Auch gewahren wir jetzt den wesentlichen Unterschied zwischen Beethoven's Tonformen und denen seiner Vorgänger; und daher muß Beethoven als der Epoche machende Tondichter einer neuen Periode der Tonkunst bezeichnet werden. Man hat das Haydn'-Mozart'sche Zeitalter das classische genannt und kann das Beethoven'sche als romantisch bezeichnen, denn in diesen Werken ist die unbegrenzte romantische Sehnsucht der Hauptinhalt.

Die Quartetten Beethoven's aus der letzten Lebenszeit reden eine wahrhaft abstracte Geistessprache; hierin ertönen keine fröhlichen, keine zärtlich liebenden Tonweisen der Jugendzeit; sondern nur der rein denkende Geist ergeht sich in seinen Ideen und lebt ganz getrennt und abgewendet von allen irdischen Erdenfreuden. Entsagt hat er allen Hoffnungen auf irdisches Erdenglück, entsagt der himmlisch beglückenden Liebe mit ihrer Paradiesesseligkeit; kein Wonnestrahl eines liebenden Blickes bewegt sein Herz und kein Auge flößt ihm Trost und Hoffnung ein. Abgewendet ist sein Blick von diesem Erdenthal, abgewendet all sein Geistesleben von Menschenlust und Menschenleid. Er hört nicht mehr die Vögelgesänge im grünenden Frühling, hört nicht das Reden und Singen der Menschenzungen, und ach! welch Schicksal trifft diesen Dichter der wonnevollsten und zärtlichsten Tonweisen! — er hört und vernimmt nie mehr seine eigenen Melodien und Harmonien! — Verschlossen ist sein äußeres Ohr den Tönen der Erde, verschlossen allen Menschenstimmen; nur seine Geisterwelt ist ihm geblieben, in ihr lebt und denkt er. So schafft und bildet er Werke am Ende des Lebens, in denen er uns in eine Ideenwelt einführt, wo kein Herz mehr liebt und keine täuschenden Hoffnungen die kranke Brust mit Schmerz erfüllen. Wohl hat auch ihm die Natur an seiner Wiege Freude zu erkohren, aber Thränen gab der kurze Lenz ihm nur; Thränen, die er in seinen wonnevollen und schmerzenreichen Tongebilden ausweinte, bis daß ein höheres Leben in ihm aufging, wo all der Erdenjammer und alles Menschenglück entschwand. Der rein denkende Geist hat sich seiner irdischen Hülle entledigt, dem geselligen Menschenleben entsagt und lebt nur für sich in den reinen Ideen des Denkens. Wohl

tönt die Erinnerung früherer Zeiten noch hinein, ein Rückblick auf durchlebtes Erdenleid treibt noch die letzte Thräne in das halberstorbene Auge, jedoch verschwindet auch dieses Mahnen an längst vergangener Zeiten Lust und Leid. Vorüber ist ja nun das Leben mit seinem Hoffen und Streben, nur seine erzeugte Ideenwelt ist der letzte Trost und Heimathsort des vielbewegten Menschengeistes. In diesen Hafen der Ruhe erwartet er den letzten Gang im Erdenthal. —

Dies ist der Geistesgehalt seiner letzten Quartetten in Cis-moll, C-moll Es-dur, A-moll, B-moll ꝛc. Sie müssen nicht nur in technischer Hinsicht sehr gut executirt werden, wenn die Hörer diese Seelenstimmungen erfassen wollen, sondern die Spieler müssen auch aufs tiefste diesen Geistesgehalt erkannt und sich selbst hinein gelebt haben; nur dann werden sie durch ihren Vortrag das gebildete Publicum sympathisch zum Mitgefühl bewegen und das Verständniß dieser geheimnißvollen Ideenwelt bewirken. — Beethoven hat uns also durch seine Werke drei Phasen des geistigen Lebens gegeben. Genügendes Beharren und heitere Fröhlichkeit am gegebenen Dasein dieser Erdenwelt mit ihren heiteren Gedanken- und Ideenleben. Hinausschreiten in das unbegrenzte Weltall mit nie ruhendem Streben und Sehnen nach idealeren Regionen. Und gänzliche Rückkehr zu sich selbst mit Abwendung von allen irdischen Erdenfreuden; reines Leben und Denken im Ideenreich des Geistes, mit totaler Ausschließung aller Gefühlsschwelgereien, und ungetheiltes Innenleben mit gänzlichem Vergessen der Außenwelt. Die erste Phase, noch dem Haydn-Mozart'schen Zeitalter angehörend, überschritt er sehr bald und gleichzeitig mit dem Untergang der alten Staats- und Gesellschaftszustände. In der zweiten Phase verweilte er länger; sie begann im Anfang unseres Jahrhunderts, wo alle edlen Geister bessere Zustände des Lebens und ein neues Ideenreich zu gründen suchten. Die dritte Phase begann in den zwanziger Jahren, als die allbekannte finstere Reaction jede edle Geistesrichtung zu vernichten drohte. Diese Ereignisse und seine Selbsterlebnisse stimmten auch seinen Geist zur Insichkehr in sein eigenes Ideenleben mit gänzlicher Abwendung von den sinnlichen Freuden der genußsüchtigen Menschenkinder. — Ein Zeitgenosse Beethoven's von höherer Bedeutung war Franz Schubert. Auch er hat einige Meisterwerke der Quartettmusik geschaffen, die denselben Ideengehalt und die gleiche Formgestaltung haben. Ja er schweift mit seinen Sätzen, Perioden und Ueberleitungsgruppen noch weiter als Beethoven; sie spinnen sich immer länger und größer aus, führen immer wieder in neue Sätze oder Modulationsgänge; alle modulatorischen und thematischen Durchführungen werden durchlaufen und oft scheint es, als könnte und würde er nie und nimmermehr den Hafen der Ruhe und somit das friedliche Ende erreichen. Aber alle diese Fahrten auf dem unermeßlichen Ocean der Harmonien und Melodien mit ihrem Labyrinth von contrapunktischen Formen vollbringen sich in feuriger Jugendkraft. Man denke an das D-moll-Quartett. Es sprudelt in ihnen nicht jene ungebrochene Heiterkeit und fröhliche Zufriedenheit am Dasein, wie bei Haydn und Mozart, aber es waltet ein feurig strebender Jugendmuth mit ernster Geistesstimmung in Schubert's Werken als Hauptinhalt vor. Seine großartige C-dur-Symphonie bildet hierzu das würdigste Seitenstück. Aber

dieser feurige Thatendrang seiner rastlos strebenden Jugend verzehrte sich in seiner ersten Blüthenzeit, und der jugendliche Tondichter sank gleichzeitig mit Beethoven in die Gruft zur ewigen Ruhe.

Eine andere ehrwürdige Erscheinung tritt uns durch den Meister Louis Spohr entgegen; er wurde der Schöpfer des Soloquartetts.

Die Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven, Fr. Schubert u. A. werden bei specieller Bezeichnung durchcomponirte Quartetten genannt, und hauptsächlich aus dem Grunde, weil in ihnen alle vier Stimmen von gleicher Wichtigkeit und Gleichberechtigung sind. Denn jedes der vier Instrumente nimmt an der Durchführung der Themata Theil und wird als selbstständige Stimme behandelt, die sich aber doch dem höheren Ganzen als Einheit dienend unterordnen muß. Sämmtliche Stimmen führen wechselsweise ihre Motive durch; das Thema oder Motiv, das von einer verlassen wird, ergreift eine zweite zur Durchführung, während die erste sich einen anderen verwandten Gedanken zur Bearbeitung erwählt. In diesem gegenseitigen Wechselleben übergeben sich alle Stimmen ihre Motive und Themata, führen sie gemeinschaftlich in allen Rhythmen und Tonarten hindurch, so daß stets jede mit einem Hauptgedanken des Ganzen beschäftigt ist und in die anderen übergeht, während die anderen jene aufnehmen und modulatorisch und thematisch weiter spinnen, so daß ein beständiger Wechsel der Gedanken und Ideen, also ein wahrer Ideenaustausch stattfindet. Hierbei werden alle canonischen, contrapunktischen und Fugenformen zur Anwendung und Durchführung gebracht. Man hat diese Art Kunstwerke, welche im polyphonen Styl gehalten sind, oft mit einem gothischen Dome verglichen, an dem viele einzelne selbstständige Figuren und Gebilde zu einem großen Ganzen und damit zur höheren Einheit vereinigt sind. Jede kleine oder große Figur stellt einen selbstständigen Gedanken für sich allein dar, aber alle diese Einzelgedanken sind zu der höheren Einheit einer großen Idee vereinigt. Diese große Idee ist also das Hauptganze, die, wie der Organismus, ihre verschiedenen Theile als Einzelgedanken enthält.

Dieser Vergleich ist nicht ganz unpassend, nur muß ich noch hinzufügen, daß in den polyphonen Quartetten nicht jede Stimme nur „Einen Gedanken" des Ganzen zur Darstellung bringt, wie beim gothischen Dom; sondern, wie schon gesagt, sämmtliche Stimmen führen wechselweise „alle Gedanken" des Werkes durch und bringen sie jede nach ihrem Stimmcharakter zur Darstellung und vollenden hierdurch das höhere Ganze zur organischen Einheit der Idee. So verhält sich's aber nicht mit den Soloquartetten, wie sie Spohr in höchster Vollendung geschaffen hat.

Bei den Soloquartetten ist die erste Geige dominirende Hauptstimme; sie allein führt stets die wichtigsten melodischen Gedanken aus, die zum Theil aus getragenen Cantilenen, zum Theil aus glänzenden Bravourpassagen bestehen. Aber alle diese concertartigen Passagen sind stets in wohllautenden schönen Gesangscoloraturen gehalten. Die anderen drei Stimmen bilden hierzu die Begleitung. Diese Begleitung ist aber immer so kunstvoll durchgeführt, daß sie gleichsam ein polyphonisches Gewebe um die Hauptstimme abgibt. Es werden

in ihr melodische Motive wechselseitig durchgeführt und auch die Harmonien mannigfaltiger gestaltet. Niemals, oder doch nur äußerst selten werden die begleitenden Stimmen als bloßes, Harmonie tragendes Material verwendet; immer ergehen sie sich in interessanten Rhythmen und schönen melodischen Gebilden, aber sie ordnen sich dabei der Solostimme unter und treten niemals selbstständig auf. Ganz besonders schön wird das Cello behandelt. Als Baßstimme schreitet es ruhig und würdevoll einher, während die Solostimme die schnellsten und kunstreichsten Gesangscoloraturen ausführt. Oft wird ein Baßcontino durchgeführt, der, wie beim Mittelsatz in Spohr's H-moll-Quartett, eine selbstständige Melodie in Viertelbewegung mit unterbrechenden oder abkürzenden Achtelpausen weiter leitet, während die erste Geige in den oberen Octaven eine tief gefühlvolle und lang getragene Cantilene in halben, dreiviertel- und mitunter auch wohl in ganzen Noten enthält, die sich dann später wieder in die mannigfaltigsten Coloraturen ergießt; der Baß schreitet hierbei unbekümmert seinen gemessenen Gang weiter, aber beharrt bei seinem gewählten Motiv, als wollte er es zur herrschenden Geltung bringen. Unübertrefflich schön sind diese Scenen durchgearbeitet und gewähren den wonnevollsten Hochgenuß.

Hiermit habe ich den formellen Unterschied der Soloquartetten von den durchcomponirten Quartetten dargelegt und wende mich nun zur Schilderung des psychologischen Inhalts. Spohr ist in seinen Quartetten und auch in allen anderen Werken — mit wenigen Ausnahmen — ein elegischer Tondichter. Elegie, Sentimentalität, schmerzliche Melancholie, die sich sehr oft zum heroischen Kampfe steigert, sind vorzugsweise die herrschenden Seelenstimmungen in seinen Werken. In ihnen hüllt sich die ganze Natur in ein Trauergewand, und ein tiefes Seelenweinen mit schmerzlich elegischen Klagen ist der Hauptinhalt seiner Tongebilde. Man denke nur an die elegischen Geigenmelodien in seinen Quartetten voll duldend schmerzlicher Trauer; ein unsagbares Sehnen und Hinschmachten eines kranken Geistes, der sich der Erdenregion entwinden möchte, ertönt uns aus jedem Takte entgegen. Niemals oder doch nur äußerst selten tritt er aus seiner wehmuthsvollen Trauer heraus; und wenn er sich doch einmal in das fröhliche Weltleben hinein begibt und heitere Lieder singen will, so drängen sich stets ganz unwillkürlich Thränen der Wehmuth hervor.

Die Molltonarten sind bei ihm vorwaltend, fast alle seine Quartetten sind in Moll gehalten; mir ist nicht ein einziges in einer Durtonart bekannt. Und wie er componirt, so gestaltet er sich auch seine Umgebung — sagte ich in der Neuen Berliner Musikzeitung im 11. Jahrgang 1857. — Als ich vor mehreren Jahren in Kassel ankam, wanderte ich durch die Promenaden und Gartenanlagen hinter der Stadt und gelangte endlich in später Abendstunde an die Nähe eines Friedhofs. Lange Thränenweiden ließen ihre Trauerzweige bis zur Erde neigen; ringsum standen blühende Blumen und Blüthen tragende Obstbäume, in deren Zweigen die Nachtigallen ihre klagenden Abendlieder ertönen ließen. In schmerzliche Wehmuth versunken, hörte ich fernher klingende Geigentöne, welche aus einem kleinen Gartenhause mit Begleitung des Pianoforte herüberwehten, als ob sie eine Elegie der hier begrabenen Todten wären. Es waren Grabestöne,

Trauermelodien mit einem hoffnungsvollen Aufblick zum ewig allmächtigen Gottesgeiste. Alle Töne waren Thränen der Wehmuth, alle Accorde nur schmerzliche Seufzer, und sämmtliche Dissonanzen lösten sich auf in den letzten Hauch der zur ewigen Ruhe eingehenden Seele. Der Garten mit hohen Tannen im Hintergrunde des bescheidenen Hauses war fast eben so sentimal elegisch decorirt, wie der nahe dabei liegende Todtenhof, in dessen Nähe die trauerreichen und schmerzlich weinenden Melodien der Geige das Todtenlied in lang gehaltenen Klagetönen sangen. Und der Geiger, der seine eigenen Tonweisen in stiller Abendstunde vortrug, war — Louis Spohr. Dieser Tondichter ist der Sänger des elegischen Weltschmerzes, welcher den Hauptinhalt und die Grundstimmung seiner Werke bildet.

Bei Spohr's Leben gewahren wir, daß die individuellen Erlebnisse, die sich nur auf sein eigenes Ich beschränken, fast gar keinen Einfluß auf seine Tondichtungen gehabt haben. Er wurde frühzeitig berühmt und ein überall hochgefeierter Künstler; hatte nicht in seiner Jugendzeit mit drückenden Nahrungssorgen zu kämpfen und brauchte keine Thränen um's tägliche Brod zu weinen, wie Haydn, sondern war wohlhabend und gelangte später zu Reichthum und Ehrenauszeichnungen, so daß er sich einen häuslichen Heerd zu gründen vermochte. Mit seiner ersten Gattin lebte er das süßeste Wechselleben, und als sie ihm durch den Tod entrissen wurde, wählte er sich wieder eine hochgebildete Dame zur Lebensgefährtin, mit der er ebenso ein gleiches Dasein voller Harmonie und Liebe führt und in beseligender Eintracht große Werke schafft. Und dennoch waltet in seinen Tondichtungen nur Elegie, Seelenschwermuth und grollendes Ringen und Kämpfen gegen die Unterdrücker der Geistesfreiheit. Denn seine schöpferische Thätigkeit begann mit jener traurigen Periode unserer deutschen Geschichte, die sich von 1816 datirt, wo der schändlichste Wortbruch und der hinterlistigste Verrath die heiligsten Güter der Menschheit entzog und ihre Vertheidiger in die finsterſten Kerker verbannte. Alle Dichter und Sänger versanken in Weh und Trauer, sie besangen in schmerzlichen Elegien die Leiden ihrer Brüder und betrauerten den Untergang der Geistesfreiheit. Diese Situationen brachten auch die höher gebildeten Tondichter in ihren Werken zur Darstellung, und Spohr ist der erste große Hauptrepräsentant des elegischen Weltschmerzes. Was die Dichter seiner Zeit in Worten aussprachen, besang er in Tongebilden. Aber nicht nur der bittere Schmerz und Groll, die thränenreiche Wehmuth und Trauer über das getrübte Erdenleben, sondern auch die unendliche Sehnsucht nach idealeren Regionen, gelangt in seinen Quartetten zum tief ergreifenden Ausdruck. Ja, diese wehmuthsvolle Sehnsucht wird hier ganz zur permanenten Geistesstimmung, sie ist das Hauptthema, das in allen Modulationen ertönt und alle Dissonanzen des Kummers und Grams durchwandelt. In Beethovens Werken war sie nur vorübergehende Situation, aber in Spohr's Quartetten ist sie die herrschende Geistesstimmung und bildet die trauervolle Grundtonart fast aller seiner Werke.

Hierdurch erklären sich die unzähligen Accordwechsel, die wie die geisterhaften Harmonien der Aeolsharfe auf dem Strome der klagenden Lüfte dahinzie-

hen mit eilenden Wolken über Länder und Meere. Kein Tondichter vor und nach ihm hat so wie er alle nur möglichen Regionen der Modulationen und Accorde durchwandelt. Auf jedem Melodieton ertönt auch ein anderer Accord, wenn das Tempo nicht gar so schnell dahingleitet; bei länger gehaltenen Melodietönen wechseln oft drei und noch mehr Accorde, und ebenso wird das Reich aller nur möglichen Vorhalte und aller anderen Dissonanzen durchwandelt. Daß er stets nur Molltonarten gewählt hat, habe ich schon oben bemerkt; wo er aber nach Dur modulirte oder ein ganzes Werk in einer Durtonart schuf, drängen sich doch die Mollaccorde, Vorhalte und alle anderen Dissonanzen so zahlreich ein und werden so durchgehends herrschend, daß die Durtonart ganz vom Schmerz getrübt und zur elegischen Trauer verwandelt wird. Die heitere Durtonart wird durch die häufigen Mollaccorde und Dissonanzen ganz zur klagenden Molltonart gestimmt, oder eine Mittelgattung zwischen Dur und Moll gebildet.

Spohr wurde hierin wahrhaft Epoche machend, denn er hat unzählig neue Modulationen und Accordfolgen geschaffen. Er wandelt in den Harmonien der Sehnsucht durch alle nur denkbaren Regionen der Accorde, macht überall neue Entdeckungen und schifft weiter, nach unbekannten Sphären suchend, um endlich landen und ruhen zu können von dem schmerzlichen Sehnen, daß die kranke Brust durchzieht. Noch tiefer klagend als bei Beethoven ertönt uns aus Spohr's Quartetten der in allen Molltonarten variirende Ausruf des heimathlosen Wanderers: Wo bist du, heißgeliebtes Land, das ich so oft geahnt, ersehnt, gesucht und nie gekannt?! —

Die große Meisterschaft dieses Tondichters bewährt sich auch noch in der höchst kunstreichen Führung dieses gewaltigen Harmonienstromes. Er modulirt oft am schnellsten in die entferntesten Tonarten, ergreift die fremdesten Accorde und ergeht sich in den dissonirendsten und verschlungensten Vorhalten mit einer natürlichen Gewandtheit, die Bewunderung und Staunen erregt. Dabei besitzt er das Geheimniß, auch den fremdesten Accordfolgen und härtesten Dissonanzen das Grelle und Schroffe zu benehmen, indem er durch geschickte Legung der einzelnen Accordtöne und durch eigenthümliche Stimmenführung die heterogensten und schrillsten Accordwechsel zu mildern und in harmonische Schönheiten zu verwandeln vermag.

In Hinsicht der thematischen Formen bewegt er sich auf dem neuerrungenen Standpunkte Beethoven's und Fr. Schubert's; aber nicht etwa als Nachahmer oder Eklektiker, sondern als frei waltender und Neues schaffender Geist, der alle Formen unbeschränkt beherrscht und seinen Ideen dienstbar macht. Da mir der Raum hier nicht gestattet, sie näher zu besprechen und zu charakterisiren, so schreite ich jetzt zu Spohr's Geistesverwandten. —

George Onslow, ein geborener Engländer, ist es, der in seinen Quartetten Beethoven und Spohr würdig zur Seite steht. Er hat lauter durchcomponirte Quartetten geschaffen, die sich oft in einer Erhabenheit und Großartigkeit des polyphonen Styls entfalten und das tiefste dramatische Leben zur Darstellung bringen, so daß man sie als wahre Symphonien betrachten kann. Mit Spohr

hat er die Elegie und das tragische Pathos gemein, und mit Beethoven den pathetischen Schmerz und den heroischen Kampf. Auch aus seinen Werken ertönt uns selten ein Moment der heiteren Lebensfreude entgegen; es ist nur ein freundlicher Sonnenblick durch düstere Wolken hindurch, der aber sogleich von schwarzen Schatten umflort wird. Das Pathos, die Elegie und der tragische Schmerz sind durchgehends die herrschenden Seelenstimmungen. Ossians nebelgrauer Himmel, der wie ein Trauergewand die belebende Sonne umflort, das geheimnißvolle Waldesrauschen mit seinen Geistererscheinungen und elegischen Klagen um die gefallenen Helden und versunkene Heldengröße ertönen uns wunderbar aus Onslow's Quartetten entgegen. Ja, man kann mit Recht sagen, daß er Ossian's Poesie durch seine Tongebilde am treuesten zur Darstellung gebracht hat. In Hinsicht der Formen gleicht er ganz Beethoven, aber ohne Nachahmer zu sein. Er ergeht sich in weitausgeführten Sätzen, Perioden und modulatorischen Ueberleitungsgruppen und führt uns durch die mannigfaltigsten thematischen Bearbeitungen. Sein Ideengang gehört ihm eigenthümlich an und trägt eine bestimmte Originalität. —

Die Italiener und Franzosen haben nur einen einzigen bedeutenden Quartettcomponisten erzeugt, der aber auch zugleich beiden Nationen angehört. Es ist dies der in Italien geborene Cherubini, der aber frühzeitig nach Paris übersiedelte und dort sein Leben beschloß. Ich habe von diesem Tondichter nur einige Quartetten kennen gelernt, die unstreitig zu den größten Werken der Neuzeit gehören. Sie sind mehr Beethoven's Werken aus der zweiten Periode verwandt, sowohl an Geistesinhalt, als in der Formgestaltung. Aber auch hierbei darf man nicht an Nachahmung denken, denn dieselbe Geistesstimmung der damaligen Menschheit, welche Beethoven zu seinen weitausgeführten polyphonischen Tongebilden begeisterte, animirte auch die anderen Tondichter zur Productivität ähnlicher Werke. Die romantischen Geistesfahrten aller Dichter nach idealeren Regionen, das unbegrenzte Ringen und Streben mit der schmerzlichen Sehnsucht im liebekranken Herzen, erfüllte auch sämmtliche Tondichter und sprach sich in ihren Werken aus, also auch in den Quartetten Cherubini's und Onslow's. Faust's Leben und Streben war es, das sich in der Poesie und Musik ausprägte, denn dies geistige Streben beseelte die edelsten Denker und Dichter. Und die unerfreuliche Wirklichkeit, in der eben diese Denker und Dichter verleumdet und verfolgt wurden, weil man in ihnen nur staatsgefährliche Individuen erblickte; diese finstere Verfolgungssucht steigerte jene Geistesstimmung noch mehr und entzweite sie total mit dem Erdenleben, das ihnen nur schmerzliche Dissonanzen gab. Hierdurch nur wird es erklärlich, wie diese Geistessituationen in Poesie und Musik so allgemein herrschend und permanent werden mußten. Man denke hierbei nur an die schmerzlichen Ereignisse, die sich seit 1816 bis auf die neueste Zeit begeben haben und hauptsächlich in Deutschland, Italien und Frankreich ihren Schauplatz hatten. Denn nicht nur arme Künstler, Dichter und Denker wurden von den geistlosesten Machthabern verfolgt, sondern auch edle Fürstenfamilien beraubte man ihrer Rechte. Daß solche Zustände den mächtigsten Einfluß auf Kunst und Wissenschaft ausüben und überall nur Schmerz und Trauer hervor-

bringen mußten, wird gewiß auch nicht einmal der ideenloseste Kopf, der nur in alten Traditionen und Vorurtheilen lebt, ableugnen wollen.

Ich habe schon oben gesagt, daß hierdurch der tragische Weltschmerz in Poesie und Musik entstand. In den dreißiger und vierziger Jahren wurde er noch herrschender und steigerte sich zur Melancholie, zum verzweiflungsvollen Schmerze und verzehrte sich in Todessehnsucht. Alexander Feska, Felix Mendelssohn und Robert Schumann sind die Hauptrepräsentanten dieser Geistessituation.

Unter den Quartettcomponisten dieser Zeit hat sich der deutsche Feska durch seine Werke einen Ehrenplatz errungen. Sein F-moll-Quartett ist und bleibt ein Meisterwerk für alle Zeiten und steht den größten Werken Beethoven's ebenbürtig zur Seite. Es ist in polyphonem Styl gehalten und als durchcomponirtes Quartett zu bezeichnen. Spohr hat in seinen Soloquartetten noch keinen Nachfolger gehabt, sondern steht einsam und allein mit seinen Werken. Die schwachen Versuche einiger Componisten wie L. Maurer u. A. sind zu unbedeutend. Das durchcomponirte Quartett gelangte auch mehr zur Herrschaft und allgemeinen Verbreitung, und in dieser Gattung sind noch höchst vortreffliche Meisterwerke geschaffen worden.

In Hinsicht der Form und thematischen Durchführungen steht Feska mit seinen Quartetten auf Beethoven's Standpunkte, aber auch in voller Selbstständigkeit des Gebrauchs und der Bearbeitung. In seinen Geistessituationen (vorzüglich in dem F-moll-Quartett) pulsirt das tief erregteste Gefühlsleben in den zartesten ätherischen Wallungen und steigert sich zur schmerzlichsten Leidenschaft und zum verzweiflungsvollen Kampfe empor, bis sich ein tragischer Heroismus entfaltet, der das tief innerlichste Sein des Menschen ergreift und schauernd durchbebt. Es ist der gigantische Kampf des schmerzerfüllten Geistes mit jenen finsteren Mächten um Sein und Nichtsein, der Streit um die Existenz des Lebens. Ermattet und gebrochen sinkt er nieder und im sanft klagenden Adagio fleht er um Trost und himmlische Stärkung, um nicht dem Heer der Feinde zu erliegen, die alles Edle und Gute zu vernichten drohen. Wie Geisterharmonien ertönen seine Accorde, und als ob himmlische Wesen sich dem kranken Sterblichen naheten und ihm beseligenden Trost und Frieden spendeten, so erscheint es dem Hörer dieser wunderbaren Sphärenmusik. Und so beginnt er neu gestärkt den gewaltigen Riesenkampf des sturmbewegten Lebens und ermattet nie und nimmer bis an das Ende seines Daseins. — Großartige Ideen, kühner Lebensmuth mit glühender Leidenschaft und durchgehends Originalität der Erfindung und Bearbeitung sind Feska's Quartetten vorzugsweise zu eigen.

Eine ganz neue Erscheinung trat uns in Felix Mendelssohn entgegen. Der Liebling der Nixen und Elfen und anderer Märchengeister hat zuerst das luftige Leben dieser Wesen in Tönen geschildert, wie es bisher noch kein Componist vermochte. Nicht nur im Sommernachtstraum führt er uns in jene Märchenwelt der Phantasie, sondern auch in seinen Quartetten. Wir werden in stiller Mondesnacht auf grünende Wiesen am Waldessaum versetzt, wo um die Mitternachtsstunde die geheimnißvollen Tänze der Nixen beginnen, wie sie die kindliche Phantasie so oft im Traum geschaut. Es sind schöne liebende Wesen diese ätherischen

Blumen- und Wassergeister; die Liebe zu schönen Menschenkindern bewegt sie gar oft zu schmerzlicher Sehnsucht. Mit unaussprechlicher Grazie neigen sie sich zu den Sterblichen; in liebender Umarmung mit himmlischer Zärtlichkeit wollen sie ihn hinwegführen in die luftige Region ihres Geisterreichs; aber im Augenblick der höchsten Lust ertönt die Glocke der Trennungsstunde, schwarze unheimliche Kobolde stürmen herbei, verjagen die Nixen aus den Armen der Menschenkinder und mit Sturmeseile kehren sie in das Reich der Schatten zurück.

Diese Scenen brachte Mendelssohn in den Werken seiner Jugend zur Darstellung. Später erfaßte auch ihn, wie alle anderen Künstler und Dichter, der Schmerz der Zeit und gestaltete sich in seinen Tondichtungen zur Elegie und schmerzlich klagenden Trauer. So haben wir auch an diesem Tondichter wieder ein Beispiel, wie wenig die individuelle Lage auf die Schöpfungen einwirkt. Auch Mendelssohn hatte nicht, wie viele andere Künstler und Gelehrte, mit Nahrungssorgen zu kämpfen; er war reich und wurde schon als Knabe hoch gefeiert, bewundert und allgemein geliebt. Und dennoch erfaßte ihn später der Weltschmerz über die unerfreuliche Wirklichkeit, wie sie war und nicht sein sollte, so gewaltig und tief, daß diese Geistesstimmung in seinen Werken vorherrschend wurde und ihn selbst aus der Blüthe der Jugend in die Arme des Todes führte. Unter den kunstliebenden Bewohnern Leipzigs fand er gebildete und liebevolle Freunde und durchlebte mit ihnen die edelsten Geistesgenüsse und schönsten Stunden seines Lebens; aber er hatte schon den Todeskeim zu tief in seiner Brust, der als schmerzlich nagender Gram die Organe des Lebens zerstörte. — Aus seinen späteren Quartetten ertönt uns jener romantische Weltschmerz in sanftklagender Stimmung entgegen; wohl steigert sich diese trauernde Klage sehr oft zur stürmenden Leidenschaft empor, sinkt aber auch bald ermattend zurück und ergeht sich nur in zarten Tonweisen voller Thränen und Seufzer. Jener großartige Heroismus des schmerzlichen Lebenskampfes, wie ihn Beethoven, Spohr und Feska durch ihre Tongebilde zur Darstellung brachten, ist in Mendelssohn's Quartetten nicht vorhanden. Es ist ein sanftes Gemüthsleben mit duldender Ergebung, das sich nur selten in die wildbewegten Stürme der kriegführenden Parteien begibt, um zu siegen oder verblutend zu sterben. Nur ein tröstender Hoffnungsstrahl durchscheint zuweilen dieses falbe Trauergewand und bringt der kummervollen Seele die Ahnung nach idealeren Regionen eines höheren Geisterreichs, in das auch sie dereinst nach der Vollendung ihrer Pilgerfahrt im thränenreichen Erdenthal erhoben wird. Aber der nagende Zweifel treibt nur zu bald diesen schwachen Trostesstrahl aus dem hoffenden Geiste und erfüllt die Seele mit Nacht und Trübsal, bis die nahende Pforte des Grabes ewige Ruhe und Frieden gewährt. —

Auch Mendelssohn ergeht sich noch in denselben Formen, wie sie Beethoven gestaltet hat, aber er nimmt sich dabei stets die größte Freiheit der Umwandlung in modulatorischer und thematischer Hinsicht. So complicirt seine Sätze, Perioden und Ueberleitungsgruppen auch sind, und in welchen contrapunktischen Verschlingungen sie sich gestalten mögen, immer läßt sich das oben angegebene Formenschema, wie es Haydn begründete, Mozart und Beethoven weiter bildete,

herausfinden und als Grundtypus in allen Formveränderungen nachweisen. Anders aber verhält sich's mit Robert Schumann. Dieser Gigant, der den Himmel erstürmen möchte, weil er den Frieden der Erde verlor; dieser kühne Weltenstürmer durchbricht alle Formen als hindernde Schranken und verletzt fast alle Gesetze der Harmonielehre. Betrachten wir erst den Geistesgehalt, den er zur Darstellung bringt; danach wird uns ersichtlich, wie sich auch hier wieder die Seelenstimmung ihre eigenthümliche Form erschuf, in der sie zur Erscheinung kam.

Als junger Mann stürmte Schumann frei und wohlgemuth in's Leben hinein, um zu wirken, zu schaffen und ein edles Ziel zu erringen. Nicht achtend die Schranken, die ihn überall umgaben, geringschätzend den Widerspruch und die feindlichen Entgegenwirkungen, die sich ihm von allen Seiten kundgaben und seine rastlose Thätigkeit zu hindern suchten, ging er ohne Heuchelei und Scheinheiligkeit auf der offenen Straße der Publicistik in geradem Wege dem hohen Ziele einer Reformation und Neugeburt der Tonkunst entgegen. Alle Nachahmer und Eklektiker wurden in seiner neuen Zeitschrift geringschätzig behandelt, die Lobhudler und Anbeter der Classiker auf Kosten der jungen Componisten gehörig zurecht gewiesen und an die jungen Tondichter die Forderung gestellt, wahrhaft Neues und Gutes, ohne Nachahmung des Alten, zu schaffen. Aber mit der Reformation der Kunst sollte auch eine Reformation im Leben der Künstler und des Publicums eintreten; dies zu erstreben und zu bewirken, war er als Tondichter und Schriftsteller vom frühesten Morgen bis in die Nacht hinein thätig. Sein hoher idealistischer Charakter, sein edler Feuereifer, überall Schönes und Gutes zu stiften, und seine unüberwindliche Antipathie gegen alle gemeinen Menschennaturen brachten ihn sehr bald in Conflicte aller Art; und die niedrige Lebensprosa, die sich ihm stets auf seinen Wegen aufdrängte, die gemeinen Denkungsarten und falschen Gesinnungen, die er so oft bei Höhergestellten wahrnahm: alle diese Erbärmlichkeiten und gemeinen Handlungen erbitterten sein leicht reizbares Gemüth und flößten ihm den größten Widerwillen und den verachtungsvollsten Haß ein gegen diese Schattenflecke im Geistesleben der Menschheit. So ist er auch in seinen ersten Tondichtungen der jugendkräftige Kämpfer für Freiheit und Recht und für alles Edle und Schöne im Erdenthal. Mit ungebrochener Geisteskraft eilt er kühn in die Wirren des Lebens hinein, über Länder und Meere schweift seine nie ruhende Phantasie, überall edle und gute Menschen suchend, um mit ihnen das himmlische Geisterreich auf Erden zu gründen. Die feindlichen Entgegenwirkungen gemeiner Menschen, die rohen Handlungen, die Hinterlist, der Verrath und Wortbruch in den heiligsten Angelegenheiten der Menschheit, stimmen sein leicht erregbares Sensorium zur höchsten Energie, und so stürmt er mit colossaler Riesenkraft gegen alle diese Schandthaten der Menschen an, als wollte er sie in einen unermeßlichen Abgrund stürzen, um nie wieder im Lichte des Tages erscheinen zu können. Aber er ist ein Mensch; auch sein Organismus wird durch diese gewaltigen Geisteskämpfe erschüttert; und die vielen Gemeinheiten, die ihm überall höhnend entgegen treten, die vergeblich erstrebten Ziele, die begrabenen Hoffnungen und die peinliche Noth um's tägliche

Brod, der oft die edelsten und genialsten Geister erliegen müssen: all' dieser Erdenjammer verwundet ihn tief in den innerlichsten Regionen der Seele. Schmerzlicher Gram und melancholische Trauer erfassen seinen Geist, bitterer Kummer über das Nichtverwirklichenkönnen seiner Ideale gräbt sich tief in sein Gemüth ein und stimmt es zur Grabessehnsucht. Diese Seelenzustände mit allen zarten Gefühlswallungen und stürmenden Leidenschaften sprechen sich in den Tondichtungen seiner zweiten Lebensperiode aus und geben denselben den düsteren melancholischen Charakter, der in den Werken seiner Jugend noch nicht vorhanden war. Ja dieser tragische Weltschmerz wurde im Verlauf der Jahre so mächtig in ihm, daß er endlich seine ganze Individualität total beherrschte. Wie sein Zeitgenosse, der edle Dichter Lenau, sich immer tiefer in die Gedanken des Schmerzes und der Trauer über so viel Erdenleid begrub und diesen Erdenschmerz in allen seinen Dichtungen zur Darstellung brachte, so auch Robert Schumann. Und so wie Lenau zuletzt von diesem gewaltigen Schmerze zermalmt wurde, so erging es auch unserem Tondichter, dessen Organismus durch diese Seelenleiden erlag. In beiden Männern war der zehrende Gram habituell geworden, denn er umfing ihr ganzes Geistesleben und beherrschte und zerstörte zuletzt ihre ganze Individualität, oder vielmehr verwandelte sie in einen einzigen Schmerzensausdruck. Solch ein Schmerzenslaut waren beide Männer am Ende ihres Lebens, bis er sich in den Friedensaccord der Todesruhe am stillen Grabe auflöste.

Dieser Geistessituation zufolge hat auch Schumann bei seinen späteren Werken fast lauter Molltonarten gewählt; und wo er in einer Durtonart dichtet, da häufen sich die schmerzaufschreienden verminderten Septimenaccorde, kleine Nonenaccorde und die schneidendsten Vorhalte so zahlreich, daß hierdurch der Charakter der schmerzlichsten Molltonart entsteht. Durch die vorwaltenden Mollaccorde und zahlreichen Dissonanzen verwandelt er gleichsam die heiteren Durtonarten zu leidklagenden Molltonarten, und noch öfterer, als Spohr es that. Dies geschieht nicht nur in seinen Quartetten, sondern auch in allen größeren Werken. In seiner Symphonie in C bewegt sich der ganze erste Theil des Scherzos — mit Ausnahme der Schlußaccorde — nur in verminderten Septimenaccorden, und die folgenden Theile schreiten aus verminderten Septimenaccorden in Molldreiklänge und vice versa.

Den Nichtkennern der Harmonielehre bemerke ich hier, daß der verminderte Septimenaccord, aus lauter kleinen Terzen bestehend:

f
d
h
Gis

den größten Aufschrei des Schmerzes ausdrückt; dies kann Jeder durch Anschlagen am Piano vernehmen.

Aber dieser ungefesselte Schmerzensdrang seines Gemüths kann auch in keiner Tonart länger verweilen; nur selten bleibt er acht Tacte in der Grundtonart, oft nur vier; dann springt er von G-dur nach Es-dur, H-dur, E-moll, F-dur, Ges-dur oder Moll; und selbst innerhalb so weniger Tacte wechselt er mit zahlreichen Accorden und Vorhalten, so daß oft nicht die vier Tacte in einer und

derselben Tonart ertönen. Die frühere Regel, daß das erste Hauptthema eines Tonstücks in der Grundtonart erscheinen müsse, um diese erst festzustellen, beachtet er niemals oder äußerst selten. Hiernach gestalten sich aber auch seine Sätze und Perioden. Selten entspinnt sich bei ihm eine Cantilene in periodischer Form, die in einer Tonart beginnt und darin abschließt, sondern hier sind die Sätze und Perioden nur modulatorisch weiterstrebende Ueberleitungsgruppen, die rastlos durch alle möglichen Accorde und Tonarten dahinstürmen wie die brausenden Wellen des Oceans. Oft sind in einigen seiner größten Tonwerke gar keine abgegrenzten Perioden zu entdecken. Denn der leidenschaftlich erregte Geist eilt durch modulatorische Ueberleitungsgänge fortwährend durch alle Tonarten hindurch, ohne auch nur in einer einzigen in abgeschlossener Gesangsform ruhig verweilen zu können.

Bei dieser Charakteristik meine ich Schumann's letzte Werke, die er kurz vor dem Beginn seiner Krankheit schrieb, und wo sich der ungefesselte Seelenschmerz nicht selten zu Ausbrüchen der tobenden Verzweiflung und des Wahnsinns steigert, so daß man fragen muß: sind hier nicht die Gesetze der Aesthetik verletzt? Ich habe hierüber schon in den Hamburger literarischen und kritischen Blättern von 1857 gesagt: Wohl ist auch der wildeste, sich bis zum Wahnsinn steigernde Seelenschmerz berechtigt, in den Kunstwerken zu erscheinen, wie dies schon Homer, Ariost, Cervantes, Shakespeare u. A. in ihren großen Dichtungen uns gezeigt und bewiesen haben, weil ja alle Situationen der Menschheit und somit auch das Häßliche zur Darstellung des Schönen verwendet werden müssen; aber ein Kunstwerk, das fortwährend nur in einem maßlosen Stürmen und Toben seine Existenz hat und demzufolge das Häßliche (denn wilde, wahnsinnige Leidenschaften sind in ihren Aeußerungen sehr häßlich) gleichsam zum Sujet erwählt ist: ein solches Product kann nur ein ungenießbares widriges Zerrbild abgeben. Doch darf man Schumann's B-dur-Symphonie und viele andere Werke aus seiner früheren Zeit nicht in diese Categorie stellen, sondern nur in den Producten der letzten Lebensjahre waltet, wie schon gesagt, die geschilderte Geistesstimmung vor und bildet das Grundthema. —

Seit Schumann's Tode hat noch kein Tondichter in der Quartettcomposition wieder Epoche gemacht. Es sind wohl einige Werke hier und da erschienen, ohne jedoch große Verbreitung und Anerkennung zu erlangen; sie waren auch zu unbedeutend, als daß sie sich neben den Producten der genannten Meister einen Ehrenplatz hätten erringen können. Ich habe zwei Quartetten von einem jungen Tondichter Namens Veit gehört und näher kennen gelernt, die sich wirklich durch Genialität der Erfindung und meisterhafte Bearbeitung auszeichneten. Auch ein Quartett von Richard Wüerst wurde mir bekannt, daß sich ebenso durch schönen melodischen und harmonischen Gehalt, wie durch höchste Vollendung thematischer Durchführungen würdig macht, in die Reihe der classischen Werke gestellt zu werden. Leider muß ich offen sagen, daß diese drei Producte auch nur die einzigen sind, die ich hier ehrenvoll erwähnen konnte. Dies darf uns aber nicht auf den Gedanken bringen, als ob nun die letzten Quartetten geschrieben seien und in dieser Kunstgattung nichts Neues mehr geschaffen werden könne;

solch eine Ansicht wäre sehr irrthümlich und zeigte eine gänzliche Verkennung des geistigen Wesens, das niemals in Ruhe und Stillstand verharren kann, sondern stets fortschreitend produciren und neue Gedanken und Ideen erzeugen muß. Der wesentliche Grundcharakter des wahren Geistes besteht ja nur im Schaffen und Thätigsein, denn dieses thätigseiende Schaffen ist das einzig wahre Geistesleben. Und so wie Franz Liszt durch seine Symphonien wieder Neues und Schönes geschaffen und ganz neue, noch unentdeckte Bahnen eröffnet hat, so werden auch wieder junge Tondichter erscheinen, die in der Quartettmusik originelle Werke erzeugen und auch dieses Gebiet mit neuen Ideencombinationen und eigenthümlichen Formgestaltungen bereichern. —

Ueberblicken wir nun noch einmal den geschichtlichen Entwickelungsgang in der Tonkunst, den wir durch diese Betrachtung der Quartettmusik näher kennen gelernt haben, so ergeben sich uns drei charakteristisch verschiedene Hauptperioden, die sich durch Inhalt und Form der Tonwerke wesentlich von einander unterscheiden. Haydn und Mozart repräsentiren die erste Periode, Beethoven und Franz Schubert eröffnen die zweite und Robert Schumann die dritte; die charakteristischen Unterschiede dieser drei Phasen habe ich zur Genüge dargelegt. Durch vielmaliges Hören und gründliches Partiturenstudium dieser Werke wird mir jeder Einsichtsvolle zugestehen, daß meine Abhandlung — wenn auch nur skizzenhaft — wahrheitsgemäß den Geist und Charakter dieser Tondichtungen geschildert hat. Daß man die erste Periode als classisch bezeichnet und den späteren Werken dieses Prädicat nicht beilegt, ist ganz falsch, wenn man unter dem Worte „classisch" das höchst Vorzügliche, zur ersten Classe Gehörige versteht, und daher die Werke jüngerer Componisten als nicht classisch, mithin als weniger meisterhaft bezeichnet. Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Schumann u. A. haben eben so classische (d. h. vollkommene) Werke geschaffen wie Haydn und Mozart. Soll aber hiermit nur eine Unterschiedsbezeichnung ohne Werthgeringschätzung der Neueren gemeint sein, so kann man diese Benennung wohl gelten lassen. Ich erlaube mir hier eine andere Bezeichnung vorzuschlagen, wir können die Haydn-Mozart'sche Periode als das Zeitalter der Naivität benennen, denn ihre Werke tragen durchgehends den Charakter der kindlichen, naiven Seelenstimmungen. Mit Beethoven's und Schubert's Producten beginnt die romantische Sehnsucht und somit die Periode der Romantik und des dichterischen Weltschmerzes. Die Phase, welche R. Schumann eröffnet hat, läßt sich in der Gegenwart noch nicht bestimmt bezeichnen, weil sie noch keinen Entwickelungsgang und mithin auch noch keinen Abschluß erreicht hat. Es kann auch wohl sein, daß er der letzte Romantiker war, in dessen Werken die romantische Sehnsucht und der Weltschmerz sein allerhöchstes und somit auch letztes Stadium erreichte, weil er sich oft zur grenzenlosen Verzweiflung und zum Wahnsinn steigerte, so daß der Schöpfer selbst zuletzt in diese Krankheit verfallen mußte, die seinen Tod zur Folge hatte. Möglich ist es, daß nun wieder eine neue Phase beginnt, in der andere Geistessituationen zur Darstellung kommen, weil die Region des Schmerzes in seiner ganzen unermeßlichen Scala der Gefühle und Empfindungen hinreichend erschöpft und in den Tondichtungen zum Ausdruck gebracht ist. Aber

ein Heraustreten aus dem Stadium des Weltschmerzes kann nur dann stattfinden, wenn sich unsere staatlichen und geselligen Verhältnisse stets wohl organisiren und die Menschheit zu heiterer Zufriedenheit stimmen. Wie es sich auch verhalten soll, mag Schumann der letzte Sänger des tragischen Weltschmerzes oder der Repräsentant einer neuen Kunstperiode sein; unsere jungen Tondichter müssen der Quartettcomposition gründliche Studien und viel Zeit zum Schaffen widmen, um in dieser Gattung wieder neue Werke produciren zu können. Denn die gediegenen Vorträge guter Streichquartette gewähren uns die edelsten Hochgenüsse der Tonkunst.

Daß diese Kunstgattung auch von den Virtuosen sehr oft benutzt wurde, um in ihr Werke zu schaffen, die mehr den Zweck hatten, die Virtuosität auf einem Instrumente zu zeigen, ist allgemein bekannt. Die besten Werke in dieser Hinsicht haben außer den oben genannten Tondichtern Crommer, Romberg und Louis Maurer geschaffen; ihre Producte werden noch häufig gespielt und mit Beifall aufgenommen. Die Trio's, Quintetten, Sextetten, Septetten, Octetten und Nonnetten haben auch fast alle die Form des Quartetts, nur werden durch die mannigfaltigere Instrumentirung wesentliche Unterschiede hervorgebracht. Ihnen muß ein ganzer Artikel gewidmet werden, sie können nicht so skizzenhaft besprochen werden und lassen sich nicht so aphoristisch behandeln. Ebenso müssen auch die Männerquartette und die von Frauen nnd Männern gemischten Quartetten in besonderen Abhandlungen besprochen werden. Hier bemerke ich nur, daß sie sich ganz von den Streichquartetten durch Inhalt und Form unterscheiden, wie schon der Laie sogleich wahrnimmt.

Was das geistige Verständniß der Streichquartetten betrifft, so ist dies nur einem kleinen höhergebildeten Publicum zugänglich, und diesem erst nach oftmaligem Hören, weil die complicirten contrapunktischen Gedanken sich stets so arabeskenartig in einander verschlingen, daß nur die aufmerksamsten Hörer den Ideengang verfolgen und klar verstehen können. Werden aber die Werke ganz im Geiste des Tondichters meisterhaft vorgetragen, so ergreifen und begeistern sie auch jedes musikliebende und empfängliche Publicum, wenn es auch keine musikalische Bildung besitzt. Das höchst Vollendete leisteten die Gebrüder Müller und das Pariser Streichquartett der Herren Maurin, Chevillard, Mas und Sabattier. Wer von diesen ausgezeichneten Künstlern die Beethoven'schen Quartetten gehört hat, der wird gewiß zum ersten Mal im Leben empfunden haben, was für ein köstlicher Schatz der Poesie in diesen Werken liegt. Der Harmoniekundige hat es schon durch das Partiturenstudium erkannt und durch das Hören der Aufführung bestätigt gefunden. Und welche Geister haben die größten Werke in dieser Kunstgattung geschaffen?! — Deutsche Männer waren es, die uns diese Ideenwelt erzeugten; nur deutsche Tondichter schufen uns die höchst vollendetsten Kunstproducte, die noch in späten Jahrhunderten die Menschheit erfreuen und zu einem neuen und höheren Ideenleben begeistern werden.

Die Perlenfischerei und der Handel mit echten Perlen.

Von

C. W—ch.

Seit den ältesten Zeiten hat die edelgeschätzte Perle durch ihre Schönheit den Menschen gefesselt, und selbst mit dem Lichtfülle bergenden Diamanten um den Vorzug des staubgeborenen Erdensohnes gestritten. Der Reiche freut sich ihres Besitzes und ahnt oft nicht die Mühen und Sorgen des armen Tauchers, der den kostbaren Schatz der Tiefe des Meeres entführte. Wie Wenige denken daran, daß die Perlen und ihre Schalen viele tausend Meilen zurücklegen mußten, um dem Luxus als Zierde und Schmuck zu dienen. In unserer Zeit, wo auch die niederen Schichten der Gesellschaft von der Luxusgier ergriffen sind, hat das materielle Interesse des Handels und der Industrie in ausgedehnterem Maße sich der Perlenfischerei und des Perlenhandels bemächtigt, um deren Producte der Gesammtheit billiger zu beschaffen. In seiner Abhandlung über die „echten Perlen" berechnet Dr. Möbius in Hamburg, daß jährlich wenigstens 20 Millionen See-Perlmuscheln mit 20,000 Stück schönen großen Perlen gefischt werden.

In den frühesten Zeiten erhielten die asiatischen Völker die Perlen aus Indien und dem persischen Meerbusen durch die Phönizier, und schon bei Lebzeiten des Plinius kamen die im persischen Busen und in der Nähe von Ceylon gefischten Perlen nach Rom in den Handel. Die Portugiesen ließen schon um 1506 die Perlenbänke bei Ceylon durch Eingeborene ausbeuten, später thaten dies die Holländer 1658 durch ihre ostindische Compagnie. Die größten Perlen, wie die Haselnüsse, wurden damals zu 80 Reichsthaler gekauft. Als 1796 die Engländer Herren der Insel Ceylon wurden, wo die Muschelbänke eine 28jährige Ruhe gehabt hatten, wurden reiche Perlenschätze gesammelt.

Nach Bertolacci hatte die Regierung folgende Einnahmen:

im Jahre	1796	60,000 Pfd. Sterl.
„ „	1797	110,000 „ „
„ „	1798	140,000 „ „
„ „	1799	30,000 „ „

3 0112 062286734